De eene grondtoon

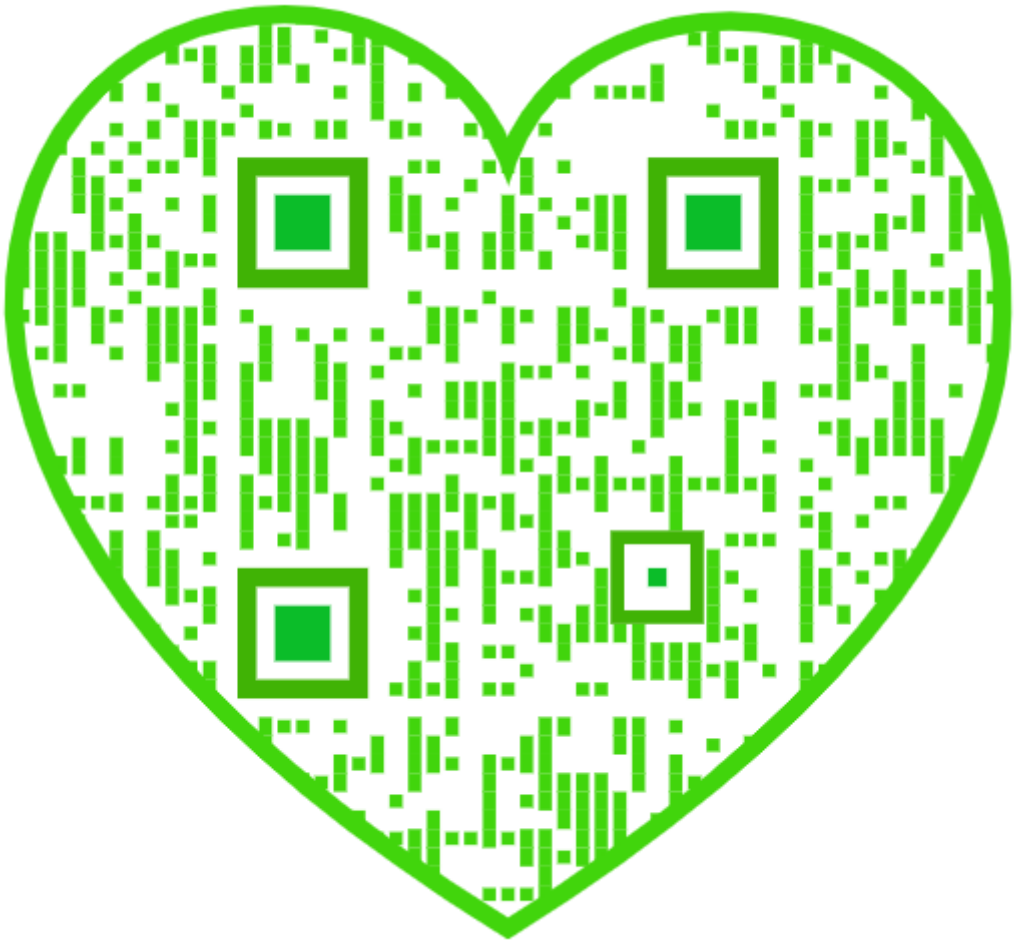
Matthijs Vermeulen

bron
Matthijs Vermeulen, *De eene grondtoon*. De Spieghel, Amsterdam 1932

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/verm030gron01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. MATTHIJS VERMEULEN



De eene grondtoon

Er is te midden van de scholen, de stijlen, de manieren, de trucs, de formalismen, welke voorbijgaan met het tijdperk en de conventie waarop zij steunden, altijd een klank geweest, die bleef, die zich niet liet determineeren met een jaartal van voor of na Christus, die stond buiten alle classicismen of modernismen, buiten alle tijden en volken, die onveranderlijk, onverwoestbaar in het leven kwam, die nooit vermindert, en welks toover nooit zal eindigen. Men herkent dezen klank onmiddellijk en overal, omdat hij overal is en onmiddellijk; men staat er weerloos tegenover, omdat hij met zijn primitieve en rudimentaire accenten ingeboren werd in elke ziel, omdat ieder hem met zich meedraagt, omdat hij altijd op dezelfde wijs schreeuwde of zong, vanaf den grotten-bewoner tot den mensch onzer mechanische eeuw. Het is ook de eenige onverbiddelijke, machtige, magische toon, het is de eenige die voor een componist het na-streven waard is.

Warmte

Mahler heeft "Das Klagende Lied", de enkele compositie zijner jeugd, welke hij niet vernietigde, tweemaal omgewerkt.

Het stuk had dus een bijzondere persoonlijke beteekenis voor hem, het biologeerde hem, hij kon er niet van scheiden. Ik vermoed, dat in de jaren toen hij het schreef, de betooverende dageraad des kunstenaars boven zijn leven zweefde, dat hij dien rijzenden, goddelijken gloed immer herkend heeft uit zijn muziek dier dagen, en dat hij dien dageraad met voorliefde bij zich zelven veraanschouwelijkte, bestendigde door "Das Klagende Lied".

Een hart, een warm hart is meer waard dan alle technieken en andere koninkrijken der aarde. "Das Klagende Lied" is onvolmaakt en Mahler had zich vastgewroet in den tekst, die hem zoozeer gemeenzaam geworden was, dat hij vergat hem duidelijk uit te spreken voor de buitenstaanders. Doch het heele oeuvre van Richard Strauss, die een groot componist is, lijkt mij te geef voor het eene, onvolmaakte, Klagende Lied van Mahler, die een groot mensch was. Daar is steeds in de vroege zoowel als in de late werken der meesters, zij mogen Beethoven, Berlioz, Wagner of Debussy heten, één ding herkenbaar: de warmte. Zij kunnen zich in sommige onderdeelen vergissen, zij vergissen zich nooit in dat eene eenige wezenlijke: de warmte. En wat doet men in het leven niet voor een beetje warmte? Het is ook zoo iets zeldzaams, zoo iets boven alle mate wonderlijks, dat de opeenvolging, de samenklank van een paar tonen kan verheven worden tot de orde en tot het mysterie der energieën, der levensbronnen....

Jaarlijksche bedevaart

Niet ter wille van het kunstwerk zou ik de uitvoeringen der Matthäus-Passion naar de kerk wenschen. Bach kan tegen een kleine beschadiging. Hamlet in het Berlijnsche circus van Reinhardt, Oedipus in het Parijsche circus van Gémier, de Matthäus-Passion in den Amsterdamschen Groot-Oratorium-stijl van Mengelberg, dat is verkeerd, maar wat zou het Shakespeare, Sophocles of Bach deren? Zij duren langer dan de mode eener menschengeneratie.

Niet ter wille van het kunstwerk hoort de Matthäus-Passion thuis in de kerken, doch te wille van het onderwerp. Niet om de Schoonheid, doch om de Oprechtheid.

Wij kunnen Zeus bezingen of Odin of Boeddha of Isis en Osiris zonder verplichtingen op ons te nemen tegenover een dezer figuren. Wij kunnen hen bezingen, omdat wij inheemsche, ingeboren, persoonlijke religieuse gevoelens transporteeren op Zeus, op Odin, op Boeddha of Isis. Zij zijn ook ver weg van ons en niemand zal ons vragen onzen zang te bewaarheiden, om te zetten in daden, in feiten. Zij zijn de schijn.

Maar Christus is ons zeer nabij. Nabij in duizend torenspitsen, nabij in millioenen Armen, gebrekkigen en misdeelden, nabij in de Evangelies en in het Oude Testament van elk huis. Niemand kan Christus bezingen zonder van aangezicht tot aangezicht te staan tegenover de hemelsche werkelijkheid. Niemand kan Christus bezingen zonder dat wij 't recht hebben te vragen of zijne werken overeenstemmen met zijne woorden. Vooral wanneer die woorden gezongen worden met vervoering, met nadrukkelijkheid, met zooveel klem van zachtheid en adoratie, dat men in

ieder, hoorders en zangers, al was 't slechts voor één week, één dag, het l e v e n d e geloof verwachten zou.

Ik zie niet graag de muziek jaarlijksche nederlagen lijden. Bernard van Clairvaux, Martin Luther, Savonarola, Franciscus van Assisi, Catharina van Sienna, beschikten niet over achtstemmige koren, orgel, orchest en solisten, doch veranderden hun tijd, veranderden het menschdom van hun tijd. Is het geen voortdurende nederlaag der muziek, dat Christus' Lijden jarenlang bezongen kan worden tegen entrée-prijzen, zonder dat men één oogenblik denkt aan hen, die niet méér kunnen offeren dan de penning der weduwe en dus buitengesloten worden? Christus zou het met die regeling niet eens zijn.

Daarom behoort de Matthäus-Passion thuis in de kerk. Het schrijnt tot 't diepst van het hart een mysterie te zien vieren, zonder dat iemand schijnt te denken aan de consequenties, het schrijnt om in een schijn van oprechtheid betuigingen van geloof, hoop en liefde te hooren, welke zoo zwaar zijn aan gevolgen, en voorbijgaan als ijdele klanken, waarvan men niets verwacht dan aesthetische appreciatie.

Heden en toekomst

Eén bladzijde van Maurice Ravel's "Le Gibet" of "Scarbo" bevat meer modernismen dan de heele bundel piano-stukken opus 19 van Arnold Schönberg, en geen van beiden, noch de van alle schoolsche voorschriften vrijgevochten Ravel, noch de altijd met de obsessie der "regels" kampende Schönberg, zullen hun werk de vijf-en-twintig jaren zien halen.

Het klinkt zonderling, doch Ravel's driedeelige "Gaspard de la Nuit" is verwelkt, verflenst, en er zijn dozijnen moderne componisten, die dit in de muziek zoo geheimzinnige en onverklaarbare proces ondergaan. Welke technicus of welke wijsgeer zou afdoende kunnen motiveeren, zwart-op-wit, waarom de eene groepeering van noten-teekens het langer uithoudt dan de andere, ofschoon ze beide ongewijzigd op 't papier bleven en allebei in den aanvang bekoord hebben?

Men kan het raadsel slechts benaderen. Men kan vermoeden, dat bijna alle auteurs der vorige generatie, de twee grootste en onbevangenste, Debussy en Mahler uitgenomen, onder den ban stonden van den theoretischen, technischen vooruitgang, dat de hoorders hunne muziek indronken onder dezelfde suggestie. Zij, en wij, verblindden ons, benevelden ons aan jong-ontgonnen accoorden, aan onbekende verbindingen, aan een kersversch coloriet, aan vreemde intervallen. Wij wroetten ons zóó vast, auteurs en hoorders, in deze paar idées fixes van een nieuw rythme (dat uit vreugde over de vondst onmiddellijk in den treure herhaald werd, □ maar wij merken 't nu pas), van een nieuwe klankenreeks, een exotische toonladder, welke men uitbuitte met 't zelfde naïeve vermaak in 't geval, dat wij (steeds auteurs en hoorders) integrale waarden

van inhoud, van diepte, van ontroering, alle overige waarden buiten de enkel formeele, de enkel bijkomstige, vergeten hebben, en wisselende teekens, veranderlijke vormen voor het wezen van een muziek-stuk hielden.

Toen wij, hoorders, en misschien ook auteurs, de nieuwe rythmen, accoorden en toonladders beheerschten, toen niets van al dat menschelijke nog onwennig was, toen wij alle verwonderingen of verbazingen achter ons hadden, merkten wij de leegte. Wij vernamen in de moderne progressisten denzelfden overbodigen klink-klank, welke ons in de niet aller-beste werken der klassieken en andere oude kennissen geërgerd en teleurgesteld had; dezelfde uitweidingen; dezelfde breedsprakerigheden; dezelfde speculatie op vertoon van vingervaardigheid; dezelfde schijn-muzikale beuzelarijen van onderwerp; dezelfde onvervaardheid in het aanwenden van stoppers en vulsels. Wij voelden evenwel de leegte der moderne progressisten een beetje absoluter, onverdraaglijker dan de leegten der oude componisten. Het was, alsof onze moderne tijdgenooten geschreven hadden in één dimensie, in de vlakke lengte. Hoe zal men het zeggen? Zij missen misschien de ziel (wie weet het ooit?), zij missen het hart der harten, zij missen het noodige.

Wij moeten verder, altijd verder. Don Quichotte, Faust, Ahasverus en de pelgrim der Divina Commedia zijn projecties van alle menschen. Wij dwaalden gedeeltelijk en het was een gelukkige dwaling. De modernen deden immers ontdekkingen en geen enkel hunner vondsten, technische en theoretische, mogen of kunnen in de toekomst veronachtzaamd worden. Ze trokken voorwaarts en veel erger zijn zij er aan toe, die op het standpunt, dat anderen voor hen veroverden, bleven vegeteeren. De modernen hebben verschillende

jaren geboeid en geleerd, hunne antipoden hebben verveeld.

De muziek bevindt zich sinds den dood van Mahler en Debussy in de periode van een interregnum. Er is geen Meester. Wie de toekomstige meester zal zijn weet geen sterveling. Maar één ding is zeker: de jaren van tasten, zoeken en vinden, probeeren, experimenteeren, de magere laboratorium-jaren, de jaren der halve resultaten zijn voorbij. Nu kan de toepasser komen, de practicus, om te werken in een andere en betere geestelijke gesteldheid.

Maar wij mogen ondertusschen de kunstenaars der vorige generatie niet te hard vallen. Met al onze wetenschap, met al onze machinerieën en ingenieurs maken wij nog steeds geen schoenen, geen jassen, geen hoeden die langer duren dan zes maanden. En wat gemaakt wordt met bedoelingen van een zekere bestendigheid, zooals huizen, schepen, boeken, piano's, automobielen, stoelen, draaiorgels, handkarren, dat houdt zich niet veel steviger. Waarom zooveel eeuwigheid gevergd of verwacht van een compositie? Er is natuurlijk wederkeerigheid tusschen een modernen schoen en een modern kunstwerk. Als het eene betert zal automatisch het andere beteren. Misschien kan men hoogstens eischen, dat de beterschap begint bij het kunstwerk.

Wij en Schönberg

Wij stonden niet stil gedurende de zes jaren, dat wij niets van Schönberg vernamen. Wij stonden niet stil in dien langen tijd, dat Schönberg geen kans zag om een nieuw orchest-werk voor ons te componeeren en terugkeerde met oude bagage. Wij leerden. Wij leerden ons te stellen boven alle scheidslijnen, afrasteringen van klassiek en modern, vooruitstrevend en conservatief. Wij aten van alle boomen der kennis. Wij herkauwden zelfs, zoowel den extremistischen bloei, het gematigde blad, den traditioneelen stam, de academische wortel. Ik geloof, dat wij juist zijn bij het critische moment, waar men begint te vermoeien door gebrek aan verrassing en waar gezucht wordt: "niets nieuws onder de zon". Wij kunnen nu den lof zingen van den reinen drieklank en wij kunnen ook een accoord exalteeren, dat goed gecomponeerd is uit twaalf, of minder verschillende tonen. Wij rezen boven de woelingen, boven de partijen uit. Wij zouden op onze beurt kunnen vragen: Is er ergens op aarde nog een muziekstad, waar deze mentaliteit en deze gemoeds-staat worden aangetroffen?

Schönberg is dus in 1920 niet gehoond met lachen en praten, zooals gebeurde in 1914. Hij is welwillend begroet en warm gehuldigd. Het verbaasde hem misschien en wellicht ergerde het hem, die gaarne in 't isolement zijne kracht zocht en in 1910 schreef over zich zelf in het programma der "Verein für Kunst und Kultur" te Weenen: dat hij zich bewust was "alle Schranken einer vergangenen Aesthetik durchbrochen zu haben; und wenn ich auch einem mir als sicher erscheinenden Ziele zustrebe, so fühle ich doch schon jetzt den Widerstand, den ich zu überwinden haben

werde; fühle den Hitzegrad der Auflehnung, den selbst die geringsten Temperamente aufbringen werden, und ahne, dass selbst solche, die mir bisher geglaubt haben, die Notwendigkeit dieser Entwickelung nicht werden einsehen wollen."

Dit geldt niet voor Amsterdam. Wij achten "Verklärte Nacht" eene magistraal geordende compositie, waar alle mogelijke stem-groepeeringen van het strijkorchest met virtuositeit en met een onfeilbaar instinct voor kleur en nuance zijn geëxploiteerd. Wij achten het echter ook een zeer brave compositie, met afdwalingen welke soms niet minder dan Mendelssohniaansch zijn. Het is een schitterende proeve van jonge begaafdheid, waaraan niets ontbreekt dan de noodzakelijke dosis wilsenergie, de concentratie van accent, de intensiteit van gevoel, welke muziek onbetwistbaar, onverwinbaar maken, haar opheffen boven de doorsnee-talent. Wellicht is Schönberg het met mij eens.

Over het tweede der "Fünf Orchesterstücke", dat werd uitgevoerd en getiteld is "Vergangenes", behoeft vooral de Academicus, de Scolasticus, de Conservatorium-professor, de Anti-revolutionnair zich niet te ergeren. Geen oogenblik. Op 't eerste gezicht lijkt "Vergangenes" (en ook de vier andere Orchesterstücke) eene serie van wel extravagante, maar redelijke en meestal zelfs hoogst symmetrisch geordende en gevarieerde vinger- en intonatie-oefeningen. Sinds de Renaissance waren zulke oefeningen het dagelijksch brood van den musicus, den "scheppenden" en "herscheppenden", wat gewoonlijk samenging. Vroeger bleken ze alleen elastischer, misschien geestrijker, zeker langademiger, wijd-bogiger. Bij Schönberg hebben ze een korter golflengte en de intervallen zijn gezochter.

Maar op het tweede gezicht blijken deze oefeningen in rythmische stelligheid, in het toontreffen en vingervaardigheden gecombineerd met een zeldzaam verscherpte, ijzig toegepaste intellectualiteit. Men kan er componeer-systemen uit demonstreeren. Wat een goedig en simpel dorps-organist doet met zijn beperkte majeur en mineur toonladder in het kader van den patriarchalen Drieklank (hoogstens septime-accoord) dat practiseert Schönberg in de wijdte van den ongelimiteerden Veelklank en de atonale chromatiek. Schönberg is contrapuntischer dan Bach of Bruckner. Hij is verzot op een canon, gelijk het ongeveer heet in Shakespeare's Driekoningenavond, als de duivel op een ziel. Hij loert op canon's en andere imitatorische slimheden. Hij schijnt pas in zijn sas wanneer hij zijn thema kan abstraheeren in vergrootingen en verkortingen en in alle gedaanten tegelijk kan laten klinken. Het zal een paradox lijken, doch Schönberg staat geen twee stappen van Julius Röntgen.

Ik houd dan ook niet van Schönberg, maar respecteer hem. Wat tienduizend anderen te zamen presteeren aan afgezaagde banaliteiten, beoefent hij alleen, met den moed en met de onrust, welke noodig is voor ontdekkingen, met nog weinig toegepaste materialen. Het verschil is niet essentieel en op den langen duur zal men hem niet onderscheiden van de tienduizend anderen. Maar in deze periode van ontwikkeling is hij nog een type, een uitzondering, een vruchtbaar zoeker.

Het is bijna jammer, dat hij niet in Amsterdam woont. Hier zou men hem duidelijker en dringender kunnen uitnoodigen naar steeds nieuwe stranden.

* * *

De twee Orchesterstücke, waarvan het snelle circa 2, het langzame circa 5 minuten duurt, werden onmiddellijk na hun slot-accoord herhaald "om de kennismaking te vergemakkelijken", gelijk 't heette. Dit is een zonde tegen het wezen der schoonheid. Men zou met dozijnen voorbeelden kunnen aantoonen, dat de Chinezen, de Hindoes, de Finnen, de Hellenen etc. zich de effecten der muziek dachten in hoogere orden dan die der "kennismaking". Muziek is en blijve "M a g i e ". Wie met een superieur ensemble, met een onbegrensd toonsysteem, met de tallooze machtige factoren der hedendaagsche techniek en hedendaagsche zielkunde (want ook hiermee moet de componist rekening houden) twijfelt aan de directe, onnaspeurlijke, foudroyante werking zijner muziek, bekent daarmee eene intrinsieke machteloosheid. Zoodra muziek Schoonheid is, bestaat er geen onderscheid van oude en nieuwe methoden, van gewoonte of ongewoonte, van moeilijk of gemakkelijk voor den hoorder. Dan wordt zij natuurkracht.

Ik heb een zwak voor de contrapuntische procédés van Arnold Schönberg. Het is edel spel een stuk als "Vorgefühle" (No. 1) te doen ontkiemen uit een één-cellig motief en dit infusorisch fragment te laten evolueeren tot een streng-gewerveld organisme. Het is ook een edel spel om onder den microscoop deze één-celligheden overal terug te vinden, haar te ontdekken en te observeeren in hare myriaden verbindingen. Het is prachtig om te zien hoe de motieven elkaar als bezetenen najagen, nakrijschen, nagrauwen, zonder elkaar te bereiken. De trompet b.v. blaast het motief tremoleerend in halve noten, de bazuin in kwarten, de violen gillen het gelijktijdig in achtsten en elke strijkers-groep zet □ altijd 't zelfde motief □ eene achtste later in. Dergelijke soliditeit en stout-

moedigheid van constructie fantaseerden zich ook de Middeleeuwers en ook Bach.

Het is merkwaardig om na te gaan welke eene onuitputtelijkheid van klank-fantomen, rythmen-verschuivingen, contrapuntische spitsvondigheden Schönberg stapelt op en creëert rondom het orgelpunt d-a-cis, dat 103 maten aanhoudt. Het zal altijd de moeite waard zijn om te bestudeeren hoe in het zeer korte bestek van "Vergangenes" (No. 2) het tweede hoofd-motief ongeveer 30 maal in alle doenlijke combinaties kan worden aangewend, zonder hinderlijk of kinderlijk te worden; dat een quasi-melodische begeleidingsfiguur tegelijkertijd 67 maal canonisch kan worden herhaald tusschen fagot en a-klarinet zonder te obsedeeren, ja zonder dat men 't duidelijk waarneemt.

Maar dit is meer muziek voor de oogen dan voor de ooren en ik kan niet vinden, dat de cerebrale, hyperintellectueele Schönberg zijn procédé op kunstenaars-wijze toepast. Hij past het meer toe als geleerde. Maar ik kan ook niet gelooven dat Schönberg den natuurlijken rijkdom en overvloed heeft van hart en hoofd om het toe te passen als kunstenaar. Hij valt immers steeds weer terug op zijn zelfde procédé, in dezelfde verschijningsvormen, in dezelfde vrij nauwe, vrij gemaniëreerde mogelijkheden. Vergelijk, om dit te controleeren, de contrapuntiek van zijn strijkkwartet opus 7 met de contrapuntiek der Fünf Orchesterstücke, opus 16; zij verschilt niet. Zijn opus 16 is alleen gebouwd op ruimere klank-instellingen.

Arnold Schönberg is in essentie ook geen Origineel, geen Autochtoon in de muziek. Hij bouwde het accoord uit en dit is een groote verdienste. Hij componeert zonder wenkbrauwfronsen tegen het karakter der

meeste instrumenten, welke hij gezamenlijk schijnt te beschouwen als een variant op de verdoemelijke Piano, en misschien is nog dit te waardeeren. Hij groepeert het orchest ook in formaties, in nuances, die wel niet van eigen vinding, maar toch van eigen doorvoering zijn. Doch zijn eerste oorspronkelijke rythme, zijn eerste oorspronkelijke thema, zijn eerste oorspronkelijke gevoels-aspect moet Schönberg nog vinden en componeeren. Voor zoover men van onsterfelijkheid kan spreken, berustte zij in de muziek hoofdzakelijk op waarden, welke Schönberg mist.

Brahms

Als ik maar wist, waarom de brave Brahms met zijn eeuwige chocolade-bruintjes, zijn sappige en bevattelijke melodieën, zijn goedgeefsche hartelijkheid en zijn gulle, onbeschroomde sentimentaliteit zich altijd zoo opwindt en zich kwaad maakt en baloorig gaat razen en tieren in zijn eeuwige chocolade-bruintjes. Hij had een zorgeloos, welvarend leven en al de epicuristische genoegens daaraan verbonden. Met vlag en wimpel is hij door Schumann in de muziek geloodst. Te Weenen was het tafeltje-dekje, ezeltje-strekje. Tegenover één bestrijder in het Salonblatt, een soort van Gartenlaube, waar Hugo Wolf wekelijks een armelijk stukje brood verdiende, stond de oppermachtige clan der Neue Freie Presse, welke dien éénen bestrijder, een genie toevallig, zorgvuldig en eerloos zijn verzet heeft ingepeperd □ naar den aard van oppermachtige muzikale clans. Deze clan brak ook den candiden Bruckner den nek, die geen uitgevers en geen orchest kon vinden. Voor Brahms stonden de uitgeversbureaux, de programma's van Oostenrijk, Duitschland en Holland wagewijd open. Julius Röntgen Sr. rekent uit, dat Brahms zesmaal in Holland gevraagd en gevierd is. Onze Julius Röntgen Sr. schaamt zich niet over die vermelding, hoewel Richard Wagner, Hector Berlioz, Anton Bruckner niet éénmaal gevraagd en gevierd zijn in Holland, waar 't Brahms zoo goed eten-en-drinken leek.

Als ik dus maar wist, waarom een auteur, dien het volmaakt naar den vleeze ging en dit met zigeunerwijzen, Liebeswalzer, liederen, dansen, rhapsodieën etc. overvloedig getuigd heeft, zijn sappige, smakelijke en populaire thema's regelmatig laat dood-loopen in

altijd dezelfde onwelkome, onpsychologische grimmigheden. Er kunnen onbewuste, onder-bewuste krachten wroeten in elk gemoed en elk gemoed kan geteisterd worden door demonen. Laat de muziek die duistere factoren dan motiveeren, verklaren en harmonisch uitwisselen. Ik weet even goed als ieder ander, dat er zeer bekoorlijke dingen te hooren zijn in het Viool-concert. Doch waar komen na de teeder en week verglijdende hobo-streelingen, die bruuske, nuchtere fortissimo's, die stekelige, driftige, leelijke rytmen vandaan? Uit welke intonatie, uit welke ziels-nuance, uit welke klank-, kleur- of gevoels-rimpelingen kan iemand mij de zure, nijdige, steeds krassende, steeds onschoone, de dorre en kregele fragmenten argumenteeren, waar de solo-viool gemarteld wordt met de verfoeilijkste dubbelgrepen? Dat zijn vergrijpen tegen elke geschreven en ongeschreven psychologie, vergrijpen, welke Brahms begaat in al zijn werken. Want dergelijke fragmenten worden nooit geanticipeerd, 't zij door het grondkarakter van 't stuk, 't zij door mogelijke schakeeringen van dat grondkarakter; die fragmenten zijn daar ook zonder consequenties geplaatst. Gelijk zij zonder oorzaak komen, zoo blijven zij zonder gevolg. Geen sterveling zal mij ooit ophelderen, waarom daar-en-daar in Brahms' tweede symphonie het orchest met de onaangenaamste en zinledigste hardnekkigheid een geheel andere maatsoort speelt dan de dirigent dirigeert. Waarom op een gegeven oogenblik de dirigent bij dezelfde symphonie zijn ensemble één tel der driekwartsmaat schijnt voor te zijn. Noch de rede, noch het hart, noch de intuïtie zullen dergelijke gemaniëreerdheden, die altijd een onuitstaanbaar droogstoppeligen kant hebben, uitleggen en dragelijk maken voor een-

ieder wien muziek meer is dan oppervlakkige begoocheling der ooren.

Brahms had minuten, dat muziek hem uit de ziel welde, hoewel nooit sterk, nooit overvloedig. Hij kon uit die momenten echter geen symphonie, geen concert etc. samenstellen, welke drie of vier deelen plus den gebruikelijken duur hadden. De rest vulde hij aan uit zijn brein, dat niet erg snel of levendig reageerde op emoties en indrukken. Laat ik hier citeeren, wat Plato als een onvergankelijke waarheid gezegd heeft in zijn Phaïdros (vertaald door Boutens): "Een derde gevangenis en waanzin is die van de Moezen komt... Maar wie buiten den waanzin der Moezen om, komt tot de deuren der dichting, met het geloof, dat hij op grond zijner kunstvaardigheid een toereikend dichter zal zijn, die blijft zelf oningewijd, en zijn werk, het werk van den bezonnene, wordt door dat der waanzinnigen verduisterd."

Aan dit orakel en oordeel zal Johannes Brahms niet ontsnappen.

Bruckner's quintet

Te midden van Bruckner's levenswerk staat indrukwekkend en eenzaam zijn Quintet voor twee violen, twee alten en cello.

Slechts eenmaal in zijn leven heeft deze fanatieke, teugellooze bouwmeester van negen symphonieën en een Te Deum, gewerkt zonder het menigvuldig orchest met de koren van koper en snaren, zonder zijne steigerende exaltaties en deinzende extases, zonder de orgelende afgronden van klank. En misschien is hij het onzienlijke, waarheen heel zijn wezen reikte als naar het ééne heil, nooit dichter nabij gekomen dan in dit stuk en met deze beperkte uitdrukkingsmiddelen. Misschien heeft hij in geen enkel werk zijne warme, zacht-zangerige lyriek, zijne fervente aanbiddingen, zijn stille, week uitgezegde smachtingen, zijn gefugeerde worstelingen om eene geheimzinnige vrijheid, zoo gaaf, expressief en onmiddellijk meesleepend opgeteekend als in dit Quintet.

Ik geloof, dat men het in alle deelen voor een meesterwerk mag houden. De twee alten geven de muziek eene zeer menschelijke stem, welke over het algemeene geluid dien milden schemer weeft van spoedig en gaarne vermurwde accenten, welke den toon kleurt met die melancholieke herfstachtige halftinten, welke langs de melodieën dien afwezigen, luisterenden, na-mijmerenden onderklank toovert, die de verrukkingen teeder overschaduwt, die zoo dicht voert bij de adoratie; en de twee alten geven de muziek ook hare romantische, zelden gehoorde intonatie, welke de mystici (Thomas a Kempis) de vermorzeling des harten noemen, en welke door Bruckner in zijn Trio, met de verre, elegische hemelschheden van geluk,

in zijn Adagio, onvergelijkelijke meditatie, sereener en vervoerender is uitgedrukt, dan men het van eenig ander componist kent. Uit dit Adagio zouden alle contemplaties en gods-zoekingen kunnen stammen van Mahler's symphonieën, uit dit Trio had Mahler zijne wenkende aardsche zaligheid kunnen opsporen.

En overal roept deze diviene muziek de liefde wakker, omdat zij overal bezield is, in de wijd gespannen symphonische bogen van het eerste deel, in de wiskunstige formules, afgewisseld door weeke ontboezemingen, van de finale, omdat zij zelfs leeft in hare abstracties. Al zou Bruckner niets geschreven hebben dan dit Quintet, al zou het zijn eenig volmaakte werk zijn, men zou hem om deze ingevingen tot de onsterfelijken moeten rekenen.

De Noorsche toon

Het was de schuld van een paar musschen, dat het Zondagmiddagconcert verliep in een algemeene verstrooidheid. Een paar musschen in de dakgoot hieven hunne avond-hymne aan, nadat de zon den ganschen middag geometrische figuren geteekend had op het melancholieke matglas. De musschen hadden natuurlijk gewacht tot een weeke en langzame muziek overmatig sleepte. Toen wierpen zij The Call of the Wild in de zaal. En muziek moet sterk zijn, wil ze bestaan tegenover een musschenkreet, waarin de eerste vleug voorjaar, het eerste lentevermoeden en de gouden weerschijn van een dalende zon vertolkt werd.

Nietzsche zei: "Il faut méditerraniser la musique." Zij moest supra-duitsch, supra-europeesch worden. Zij zou naast de blauwheid en de verlokkingen der Middellandsche Zee, naast de stralende klaarte van den zuidelijken hemel niet bezwijmen, niet verbleeken, niet verdooven. Zij zou zich handhaven naast de rosse zonsondergangen der woestijn; hare ziel zou verwant zijn aan de palmen; zij moest kunnen wonen tusschen de groote, eenzame en schoone roofdieren. Zij zou niet weten van goed noch van kwaad.

Over de musschen spreekt Nietzsche niet, want dan zou men hem nog minder geloofd hebben. Hij vond de musschen waarschijnlijk ook niet litterair en dichterlijk genoeg. Maar als de dieren des velds en der wouden ooit een officieel criterium worden voor de waarde, de betooveringsmacht eener muzikale compositie (en dit zal een reusachtige schrede voorwaarts beteekenen in de ontwikkeling der muziek-critiek) laat men dan de musschen niet overslaan of uitsluiten. Een ongelooflijk aantal composities kunnen niet tegen hen op.

Wat is de "Noorsche toon" in de muziek? Ik weet het niet. Vorige generaties wisten het en waren er verzot op, wij onderscheiden hem niet meer van een Deenschen, een Zweedschen, een Finschen "toon". Wij hooren een versuikerd mineur, een verschoten majeur. Voor twintigste eeuwsche ooren is de Schotsche Symphonie van Mendelssohn, die of die Iersche Rhapsodie van Villiers Stanford, dat of dat Tsjechische stuk van Dvorak, deze of gene Spaansche fantasie van een Spanjaard uit omstreeks 1850, een locaal gekleurd fragment van een Meyerbeersche opera, even "Noors", dikwijls zelfs "Noorscher" dan de muziek van Gade, Grieg en Sinding. Hoe meer folklore der wereld verzameld en gecatalogiseerd wordt, des te meer blijkt, dat alle "tonen" vervloeien in de groote en universeele eenheid der natuur, dat Kaffers, Indianen, Laplanders, Provençalen, Schotten, Eskimo's, Arabieren en Aziaten, Normandiërs en Basken, samen niet veel meer dan één "toon" bezitten, die hoogstens gedifferentieerd is door kleine schommelingen in de schakeering. Nog tien jaren nadenken met vergelijking, en men zal spreken over het bankroet van het nationalisme in de muziek. Nog twintig jaren vrije gedachte met een beetje ontwikkeling, en men zal lachen over de propagandisten van nationale en particularistische stijlen.

Het is werkelijk niet alleen de toon, die de muziek maakt, doch ook het interieur rythme, ook de kleur, ook de vorm, en de nationalisten der diverse volken hebben bij deze motorische organen eener compositie geen enkele zelfstandigheid veroverd. Gelijk de antieke Apollo, reivoerder der Muzen, orakelde te Delphi, zoo orakelt de moderne Apollo te Leipzig. Waarom te Leipzig, in het hartje van Saksen? Niemand onder-

zocht, niemand weet dit, maar hij orakelde er reeds ten tijde van Bach en orakelt er nog. De Apollo te Leipzig is het spook, de nachtmerrie geweest der geheele negentiende eeuwsche muziek en er zijn zeer weinig componisten, wier brein niet min of meer onder zijn dwang, zijn ban verziekte. Hij verzette zich reeds tegen den folkloristische "toon" en verder dan dien "toon" durfde géén auteur zich wagen op nieuwe stranden der ontdekte wereld. Want de druk van den Leipzigschen Apollo was algemeen, was goed georganiseerd, was constant. Wie hervormde kreeg een anathema toegeslingerd met het etiquet "dilettant".

Wat bleef er nu over van de waarde der auteurs Gade, Grieg en Sinding, toen hun "toon" langzamerhand overal toepasselijk bleek? Hunne factuur is aangenomen werk. Hunne orchestrale kleur is het reglementaire coloriet, de voorgeschreven groepeering der myriaden Europeesche partituren. Hun vorm, hun denkwijze is aangeleerd volgens voorbeelden van meesters, die nooit aan locale muzieken gedacht hebben. Hun rythme is recept. Nergens vindt men de infantiele wetten, dat een geoorloofde melodie moet geordend zijn uit 2 maal 4 maten, en deze periode weer onderverbrokkeld in 2 maal 2 maten, infantieler en slaafscher opgevolgd dan door de vrijheidslievende nationalisten Gade, Grieg en Sinding.

De musschen hadden gemakkelijk spel met hen.

Variaties

Ik moest aan een litterairen vriend, wien de muziek is een groot en donker spel van raadselen, uitleggen wat "variaties" zijn.

Duidelijk genoeg: kies een thema, geef van het thema een reeks veranderingen, verdraai het, wring het in kronkels, verleng en verkort het, zet het op zijn kop, speel ermee, vecht ermee, knoei er mee, zoo veel ge wilt, dat thema hoeft niet eens herkenbaar te blijven, als het geraamte maar op een of andere wijze kan aangetoond worden. Eene heel oude rhetorische formule, de vergrooting, de projectie van de oefeningen der lagere school: "Zeg op twintig verschillende manieren: Ik ben rijk."

Dit was inderdaad genoeg voor den woordkunstenaar. Hij beschouwt musici echter als heel primitieve, bijna onbeschaafde wezens en schijnt deze opinie gedeeltelijk te gronden op den stijl, waarin doorgaans de muziek-critieken geschreven worden. Maar wat hij nu vernam, dat serieuze menschen, onder wie van zestig-, zeventig-jarigen leeftijd, hunne dagen doorbrengen met charades in den trant der weekbladen voor de jeugd, met het spelletje hoe men in muziek dezelfde zaak op tien, twintig andere wijzen uitdrukt, dat ging zijne verbazing en zijne verachting mateloos te boven.

Ik kon niets verdedigen, niets vergoelijken. Een echt componist immers is niet rustig zoolang er onbeschreven notenbalken in zijn huis of in zijn stad zijn. Er bestaan in de toonkunst handgrepen, volgens welke men onfeilbaar eminente muziek maakt, ideeën of geen ideeën. Men kan zich niet zoo ziels-berooid, verdord, machteloos en slaperig voelen of er bestaan kansen

om eminente muziek te schrijven. Hoe vervelender muziek wordt, hoe diepzinniger; hoe diepzinniger, hoe philosophischer; hoe philosophischer, hoe goddelijker en bewonderenswaardiger, dat is de evolutie-leer der musici, van het domme naar het transcendentale. En wanneer letterlijk alle lust (die eeuwigheid wil) ontbreekt, dan rest hun nog altijd de charade, welke men "variatie" noemt.

Nooit zal ik beweren, dat iedereen er zoo over denkt. Daar is een tijd geweest, in de dagen van rococo, toen een auteur geen aria kon laten zingen, waarvan het thema den volgenden dag niet gevarieerd werd door tien andere auteurs, arbeidend voor de salons van de rococo-menschen. Zulk een woede beleeft een langen nabloei. Iedereen behoeft er ook niet zoo over te denken, want wat zouden de componisten dan moeten doen in hunne volmaakt leege uren?

Wonderkinderen

Er is een tijd geweest, dat men in Duitschland het bestaansrecht van moderne muziek uit de natuur meende te moeten kunnen bewijzen en de natuur schiep een wonderkind, dat moderne muziek maakte. De natuur was zoo goed om dit wonderkind een criticus tot vader te geven, die schreef in een invloedrijk blad te Weenen (de "Neue Freie Presse"), dat altijd in zake muziek aan den kant der reactionnairen gestaan had en er niet voor terugschrikte om geniale en hard tobbende meesters als Anton Bruckner het leven onmogelijk te maken. Bij de eerste voortbrengselen van het wonderkind werden deskundigen geroepen, niemand minder dan Gustav Mahler en Richard Strauss, en zij verklaarden het voor een fameus geval. In de eerste voortbrengselen bladerend van het wonderkind, dat onder de couveuse der dagbladpers (een criticus geeft niet elk jaar het licht aan een genie) hoe langer hoe wonderlijker werd, herkenden de twee meesters elkanders allure van componeeren, Mahler de rondtollende, ietwat neurasthenische, en altijd omhoogstrevende melodiek van Strauss, Strauss de getourmenteerde en pijnlijke, ietwat doucereuze lyriek van Mahler, zij herkenden elkaars méést gebruikte instrumentale recepten, alle heel handig en heel gevarieerd toegepast. Zij vonden het fameus, maar moesten beiden ietwat teleurgesteld zijn, dat hunne manier, hunne methode, de mogelijkheid bood om door een jongen, door een wonderkind, nagebootst te worden. Zij dankten overigens de Natuur voor hare vingerwijzing.

Het schijnt helaas wel, dat een mensch der twintigste eeuw, zoodra hij zich met muziek bezig houdt, de helft van zijn verstand verliest. Want toen Mendelssohn op

zijn zeventiende jaar zijn Midzomernacht schiep, toen Rimbaud op zijn zeventiende jaar sublieme verzen schreef, en andere beroemde mannen, hetzij de wiskunde beheerschten, hetzij vele talen spraken, hetzij Indië veroverden, hetzij eene onsterfelijke opera componeerden, werden zij niet tot wonderkinderen uitgeroepen en verdienden zij geen sommen gelds □ terwijl nu in onze gedelabreerde civilisatie een jonge man, van wien de minst critische toeschouwer niets beters kan zeggen dan dat hij de kunsten van Strauss en Mahler (en soms ook de nieuwe Franschen) vrij handig, maar zonder het minste inzicht naäapt, tot een middelpunt van belangstelling verheven wordt in Duitschland en Oostenrijk. Het is helaas ook altijd de muziek, die zich zoo blameert, de muziek welke voor zevenachtste infame dressuur en reclame geworden is, de muziek, de eenige kunst, waarin men eene rol kan spelen □ a l l é é n door op zijn zeventiende jaar een paar technieken handig na te goochelen van een paar meesters, die deze technieken in kommer en zorg verdedigd en gered hebben tegen den dommen en bekrompen tijdgeest.

Van het wonderkind, dat Erich Wolfgang Korngold heet, hoorden wij vroeger reeds muziek, welke algemeen teleurstelde, doch het schijnt nog niet genoeg te zijn. Mengelberg introduceerde de Sinfoniëtta, zijn vijfde werk. S i n f o n i ë t t a van bijna een uur duur en voor zwaar-bezet orchest; wat zullen deze jonge man en zijn vader van ons vergen, wanneer zij eene s y m p h o n i e imposteren?

Méér behoeft men eigenlijk niet te vragen en voor de karakteriseering der muziek is ook slechts één woord noodig: infaam. Infaam van onbeduidendheid, van

pedanterie, van zwaar-op-de-handsche protsery, van onbeschaamde reminiscenties, van aangedikte sentimentaliteit, van hersenloosheid, van schrijf-maar-raak-ik-ben-een-wonderkind, van domheid en bandeloosheid in het kapen en opstapelen der middelen, van stumperigheid in het ordenen dezer middelen, van leegheid aan expressie, van tekort aan alle poëzie en schoonheid, van lengte, van stijlloosheid, en megalomanie.

Het is ook ergerlijk; ergerlijk om te zien hoe de goedkoopste kneepen hun modern sausje krijgen, hoe alles is volgestopt in alle hoekjes en gaatjes; hoe er aan constructie geen oogwenk door dezen jongen man gedacht is; hoe er geknoeid wordt met banaliteiten en hoe ontzettend anti-artistiek dit wonderkind zijn vak beoefent en misbruikt. Het is ook wel ergerlijk, dat wij hier gedwongen zijn om eene muziek te hooren als het molto andante, dat met eene onnoozele hardnekkigheid zijne stupide melodie tot in den treure herhaalt en afzaagt, eene melodie, welk ik geen enkelen Hollandschen componist ten laste zou durven leggen. Het is ergerlijk dat Mengelberg, dien men geneigd is te houden voor een superieur verstaander, dezen humbug en dit boerenbedrog ernstig dirigeert. Men zou wenschen voor al deze soorten van kwellingen gespaard te kunnen blijven.

De oude en de nieuwe muze

Welke geheimzinnige, vijandige kracht wil, vraag Jules Combarieu, de auteur van een der beste muziekgeschiedenissen, dat de Natuur zoo dikwijls redeloos en blindelings de kostbaarste meesterwerken verwoest, welke zij voortbracht: Raphaël, Mozart, Shelley, Bellini, Schubert, Chopin, en tientallen andere jong-gestorven genieën? Ja, als wij het wisten, als wij ons rythme kenden, als wij de structuur konden ontdekken van het Atoom, dat wij, menschen allen te zamen, vormen in het heelal... Als wij wisten waarom Ernest Chausson, die een schitterend talent had, hard werkte, schatrijk was, die met een dierbare vrouw en vijf mooie kinderen een huis bewoonde, dat hij had ingericht als een ideaal-museum van Odilon Redon's, Degas', Besnard's Puvis de Chavannes', als wij wisten waarom Chausson op dien zomermorgen van 1899 het stuur zijner fiets moest kwijt raken en met zijn schedel te pletter vallen tegen een muur, een kwartier nadat hij nog gecomponeerd had aan het Scherzo van zijn onvoltooid kwartet?

Deze meester, wiens leven op zulke wijze werd onderbroken, schreef behalve vele andere werken die wij niet kennen, een concert voor piano, viool en strijkkwartet, waarvan het langzame deel, een grandioze klaagzang, alle eigenschappen heeft om de diepste en sterkste ontroeringen op te roepen. Behalve de klare, rustige, evenwichtige ordonnantie der lijnen, de duidelijke contour der thema's, de weldoende sereniteit en verfijnde gevoeligheid der drie andere deelen, hoedanigheden waaraan men Chausson steeds herkent, heeft het Grave van dit dubbelconcert naast de edele architecturale teekening een onmiddellijken toon van

penetrante en tragische waarheid. Chausson arbeidde hier met de eenvoudigste der materialen: een ostinato, korte melodische figuur, welke onafwendbaar door dit sublieme adagio schreit met hare nadrukkelijke, chromatische half-tonen. Nergens belemmert de harmonieuse proportie de vrijheid van den vorm, en dit stuk is werkelijk een klaagzang, die zoowel in de verzuchtende innigheid, in de verstarringen der smart, in de luid en wild losbrekende rythmen onder alle hedendaagsche muziek een hoogtepunt vormt als klaagzang. Hij is zoo indrukwekkend, dat men 't verband met het strak en wijd en ruim, doch wellicht wat koel gebouwde eerste, het bekoorlijke, zangerige tweede en het vluchtige, lenige, zeer doorschijnende vierde deel meent te verliezen...

"Ik zing het ouderwetsche niet," zeg ik met Timotheos, geciteerd bij Combarieu "het nieuwe is verre verkieslijk. Vandaag regeert de jonge Zeus, gisteren was Kronos de meester. Naar den duivel met de oude Muze!"

Weg met de oude muze van Grieg's tweede vioolsonate, opus 13, G-dur; Vincent d'Indy heeft gelijk. Grieg is een goed miniaturist (zie Cours de Composition Musicale II, pag. 419); zijn kleine werken vliegen niet hoog met hunne aangename, doch kort-ademige melodische lijn. Zijn spoedig uitgeblazen inspiratie, zijn absolute onwetendheid in zake compositie maken hem geheel en al ongeschikt voor de constructie van symphonisch werk van eenige draagkracht en eenige belangrijkheid. Daar brengt hij niets voort dan verbrokkelde, hybridische samenraapsels van fragmenten, onhandig bijeen-gesoldeerd of enkel maar naast elkaar geplaatst zonder een schijn van orde of eenheid in de conceptie of in de uitwerking. En sinds d'Indy zoo

schreef (waarom hebben wij hier zulke leeraars niet, denk ik steeds wanneer ik een onzer jonge talenten zie), is Grieg nog verlepter geworden. Wat 'n vinding, wat 'n piano-accompagnement, wat 'n slordige, schaamtelooze breed-sprakerigheden, wat een gesol met thematische nulliteiten, wat 'n neiging tot de eindelooste, banaalste, holste herhalingen!

Over vijf en twintig jaar zal iedereen dit ook schrijven van Max Reger, wanneer Reger dan tenminste nog op concerten herdacht wordt, want hij is even moeilijk als ondankbaar en de moeizaam overwonnen technische bezwaren worden zeer schaars beloond met de vreugde der schoonheid. Hoe meer men van Reger hoort, hoe schuwer men van hem wordt. En toch... Hij kende en waardeerde de nieuwe Muze. In zijn viool-sonate opus 122, e-moll, treft men getourmenteerde frases aan, in die uiterst sensitieve, neo-chromatische kleur, welke geheel van onzen tijd is. Maar Reger slaagt er nergens in, dacht er waarschijnlijk niet aan, om deze gesubtiliseerde melodiek te plaatsen in haar geëigende harmonische uitstraling. Hij dacht er niet aan om zich een gelijksoortigen vorm te concipieeren, even onafhankelijk, een klank en een rythme, even zelfstandig als sommige gelukkige hernieuwingen in het klassieke kader, welke niemand hem ontzeggen kan. Hier zou men de Natuur mogen verwijten, dat zij een uitnemend mensch niet gecomplementeerd heeft met een schranderder inzicht, met een scherper, dialectischer verstand, met een genialere stoutmoedigheid, met het instinct van soberte en de gaven der juiste maat, welke onontbeerlijk zijn voor den kunstenaar. Want Reger kon geen halve minuut schrijven in den geest der nieuwe Muze, of de oude Muze toonde zich met haar versletenste plunje, franje en gecatalogiseerde tierelantijnen van sonaten-

vorm, welke bij Reger nooit het gevolg was eener innerlijke noodzakelijkheid; van largo-gemeenplaatsen; van driekwarts-rythmen, gelijk ze reeds meer dan een eeuw getrippeld hebben bij de meesters en bij de oempa's; van imitatorische trucs, waarmee een door-voering bij gebrek aan betere fantasie moest worden volgestopt; van gedresseerde sequenzen, welke met hun trapje-hooger-trapje-lager een stuk langer en leeger maken dan mooi is; van zooveel andere "manieren", welke bewijzen, dat Reger nooit de innerlijke gedaante der muziek omwentelde, spaarzaam de uiterlijke hervormde, manieren, die zijn scheppingskracht hebben gesteriliseerd, zijn werk hebben geslagen met een ingeboren machteloosheid, waaraan noch hoorders noch vertolkers ontkomen.

Uit een magnifieke studie, welke Robert Godet in de Semaine Littéraire de Genève van 13, 20 en 27 April 1918 gewijd heeft aan den toen pas overleden Debussy, kan men de resignatie raden, de troostelooze somberheid, den heldenmoed, waarmee Debussy, kankerlijder aan den rand des grafs, zijn laatste werken schreef. Ik geef hier enkele citaten, welke de bijziendsten onder ons een open oog zullen geven voor de grootheid van dezen meester. Het zijn fragmenten van brieven:

"Eindelijk, eindelijk heb ik de mogelijkheid, en als 't ware het recht hervonden om te denken in muziek, wat mij sinds een jaar niet gebeurde. Het is zonder twijfel niet 't allernoodigste, dat ik muziek schrijf, maar niets kan ik ongeveer goed behalve dat, en ik beken nederig mijn kwellingen over dien schijndood. Toen ben ik gaan schrijven als een dolle, of als iemand, die den volgenden morgen moet sterven."

"Wees niet boos, als ik u niet meer spreek over

mijn plannen... Er is geen reden voor tranen, wanneer de muziek mij verlaat, maar ik kan er niets aan doen, en ik heb nooit iemand gedwongen om van mij te houden."

"Ik ga voort met dit leven van afwachten dit wachtkamerleven zou ik kunnen zeggen, want ik ben de arme reiziger, die wacht op een trein, welke nooit meer zal passeeren."

"Je croupis dans ces usines du néant dont se plaignait déjà notre Jules (Laforgue). Je vais me coucher à peu près sûr de ne pas dormir, espérant que demain sera plus gentil... Quand tout cela finira-t-il? Je travaille d'ailleurs." "Les morts, c'est discret; ça dort bien au frais." (Laforgue)... C'est paraît-il, une affaire de radium; aussi vais-je reprendre contact avec cet intéressant minerai... "Maar ik heb geen vertrouwen meer... Zal ik ooit mijn werkkracht terugkrijgen? Dat verlangen om altijd voorwaarts, verder te gaan, "qui me tenait lieu de pain et de vie?"...

In de dagen dat Debussy componeerde aan zijn laatste sonaten schreef hij nog: "Ik ga eens zien. Misschien kan men daarboven een dirigent gebruiken voor de Harmonie der Sferen." En wie zal in Debussy's viool-sonate het directe accent intoneeren, zonder omwegen gereflecteerd uit de droevige, hartvermurwende elegie van dit heroïeke levenseinde, dat met zulke onnoemelijke teederheden naast diabolieke hallucinaties voor het laatst weerhalde in zijn laatste muzieken?

Wij zullen daarop nog eenigen tijd moeten zinnen en wachten.

Tegendeelen

Er wringt tusschen Mengelberg en de Fransche muziek eene incompatabilité d'humeur, die reeds lang tot een breuk geleid zou hebben, wanneer de Fransche muziek hèm en wanneer hij de Fransche muziek kon ontberen.

Mengelberg staat tegenover de geheime Fransche kunst als de ridders uit Tannhäuser tegenover de verborgenheden van den Venusberg. Zij lokken hem, zij fascineeren hem, hij kan ze niet ontgaan, hij kan ze echter ook niet geheel ontsluieren. Hun avontuur schrikt hem niet af, de roem van ook haar overweldigd te hebben, ook hierin groot te zijn en alzijdig, boeit hem. Want hij is verder dan de Tannhäuser-ridders, die tieren tegen een Venus welke zij niet kunnen naderen. Hij belegert ze.

Zoo gemakkelijk hem de muziek zijner Keulsche afstamming en Keulsche leerjaren toevloeit, zoo positief hij die onder de knie heeft, zoo weerbarstig blijft hem de kunst van Debussy. Mengelberg is van een andere geaardheid. Hij groeide op met het hoofd vol verticale klank-groepeeringen en later dirigeerde hij recht-door-zee de solide, onwrikbare phalanxen, de drie-eenheden van melodie, harmonie, rythme. Mengelberg is een concentrische natuur, een middelpunt-zoekende geest. Hij aanvaardt geen betrekkelijkheid. Zijn maatstok is zijn maatstaf. Wanneer hij hem opheft voor den eersten slag moet alles zich schikken en wenden tot dat absolute punt in ruimte en tijd. Alles moet samenstreven tot dat eene oogenblik, alles moet zich daarnaar rang-ordenen. Hij wil en begrijpt geen deelbaarheid. Afwijkingen in de vele banen langs welke melodieën, rythmen en harmonieën kunnen wentelen zal hij niet toelaten. Hij

is de absolutist. Hij ziet slechts ééne verhouding. De verhouding tot die stip in de lucht, waarmee hij op dat moment schepper en regeerder is der mogelijke wonderen in tijd en ruimte.

Maar Debussy wil anders. Debussy is de excentrische, middelpunt-vlietende geest. Ten opzichte der z.g. traditie, gelijk die geldt in muzikale zaken. Ten opzichte der theorie en hare vroegere een-vormige gebondenheden. Ten opzichte der rythmiek en hare verouderde uniforme parallelismen. Ten opzichte der kleur, welke hij decomponeerde tot nieuwe, onbeperkte varieteiten. Ten opzichte der expressieve waarden, welke hij opdolf uit onbetreden gebieden. Ten opzichte van alle compositorische factoren. Debussy manoeuvreert niet met samengepakte cohorten als Strauss of Mahler. Hij isoleert geen koper of hoorns, of hout, of slagwerk in den muzikalen stroom. Hij deelt en onderverdeelt niet alleen melodieën, harmonieën, hij vermenigvuldigt ze. Hij aggregeert tonale en rythmische ongelijkwaardigheden. Hij heft het centrum op uit de werkelijkheid, uit de zichtbaarheid.

Vandaar die incompatabilité d'humeur tusschen Mengelberg, die zich fanatiek begeerig werpt op een accent, op een kleur, op een emotie, en deze Fransche muziek van Debussy, die de tastbare, definitieve aanduidingen even consequent ontwijkt als Mengelberg ze zoekt. En de Tannhäuser-allegorie vervult hierin ook eene zijwaartsche rol. Want in zijn hart, geloof ik, vindt Mengelberg, realist tot in zijn verste verdroomdheden, Debussy geraffineerd, zwakzinnig, anemisch, decadent. Het maakt hem woedend, geloof ik, dat Debussy vooral in zijn fortissimo's, zulke phantasmagorische orgieën van gloed kan inzetten, beginnen, beloven, suggereeren en ze onvoltooid afbreekt. Dat druischt tegen Mengel-

berg's natuur, die de volle maat wenscht bij volle teugen. Hij zou willen, geloof ik, dat die vlammen een halve minuut langer schroeiden, dat hij den tijd had om ons van die passies bezeten te maken. Hij ziet, hij weet, wat Debussy belooft in die orgiastische aanheffen (o! unieke, ongehoorde sensaties; vervoeringen, die niemand kent), hij wil ze verwezenlijken boven de macht, het is zijn eigen demon, die daar schreeuwt, hij tracht dien schreeuw te culmineeren in dat korte, veel te korte bestek, en ik geloof dat ik goed hoor. Maar Debussy wil anders. Hij versmaadt die bevredigingen, die verlossingen. Ten rechte of ten onrechte, wie zal het zeggen? Debussy is daar als een tijger die samenkrimpt voor een sprong, doch den sprong niet doet.

Vox humana

I

Als er een zestiende-eeuwsch beeldje of schilderijtje ontdekt was, dat ook maar de halve waarde aan ontroerende oprechtheid, diep-gloeiende kleur en vorm-volmaaktheid had van een der vele vergeten en verdwenen Madrigalen van Claudio Monteverdi, dan zou er door de groote gemeente van schoonheidsvrienden de obligate zucht van verrukking gegaan zijn, die hoort bij een ontdekking.

Monteverdi herrijst kalmer van zijn schijndood. Toen men zich nog geen halve eeuw geleden zijn bestaan eenigszins duidelijk begon te herinneren, kraaide er buiten de wereld der muziekgeleerden geen haan naar. Want de hedendaagsche maatschappij, die bibelots en antiquiteiten eert met fortuinen, heeft zich de namen der edelste componisten, die Europa vroeger voortbracht, nauwlijks willen verlevendigen. Kan men zich een hoogere tragiek denken dan den reddeloozen ondergang van al de muziek der Renaissance en Prae-Renaissance? Honderden, duizenden folianten, resultaten van heele generaties ervaring en energie, van heele generaties liefde, droom, aanbidding en hartstocht voor God en menschen, liggen onherroepelijk begraven in het duister hunner notenschriften, in het duister der bibliotheken. Want muziek, de onstoffelijkste kunst, leeft geen oogenblik zonder bemiddeling van het stoffelijke. En elke drie, misschien elke vier eeuwen, lijdt zij een zondvloed, die alles wegvaagt, tot zelfs de heugenis van wat was.

Slechts twee amoureus gezette klankstukjes van Monteverdi zijn de eenige, welke ons tot dusverre

bereikten uit minstens tien boeken Madrigalen van den meester, dien zijne tijdgenooten voor onsterfelijk hielden. Geloof niet, dat wij, verfijnde zoekers, hem ooit overtroffen. Wien zou men moeten citeeren, die zoo klaar en rimpelloos als hij, het woord laat spiegelen in den toon? of die de verschillendste nuances van gevoel en stemming zoo waar en duidelijk kan opvangen in een rythme, een timbre, ze zoo snel en sprekend kan wisselen? of die een gedicht kan plaatsen in zooveel variaties van week-gouden stralingen? En even wonderlijk van trefzekerheid in vorm en ontroering was ook Noël van du Caurroy, de hymne op St. Nicolaas van Orlando Lasso, de Ave Maria van Palestrina allen meesters, allen schimmen, die hoogstens vaag voortbestaan in een straatnaam, maar allen ook genade-schenkers, die over den afgrond van eeuwen nog de macht bezitten om licht en vreugde en zachtheid te storten in onze harten.

II

Men werd bij zulken magistralen zang verliefd op den reinen drieklank. Men begreep, waarom de Franschen en Italianen hem l'accord parfait en accordo perfetto noemen. Hij heeft dezelfde werkelijke en symbolische, natuurlijke en boven-natuurlijke deugden als de Driehoek. Hij behoort tot de weinige absolute, elementaire, eeuwige dingen van het leven, en wie weet, van den dood. Hij is in zichzelf voltooid. Hij begint niet en eindigt niet. Droom en daad, beweging en rust vloeien in hem samen. Alles gaat van hem uit, alles stroomt tot hem terug. Hij is dicht-bij, hij is onbereikbaar ver. En om hem wentelen alle melodieën gelijk

koren van engelen en aartsengelen, zweven af en aan en zingen zijne grondeloosheid.

Zoo zagen de Ouden den Drieklank, zoo kunnen wij hem zien. Bij den "Ave Maria" van Josquin de Près is hij onzichtbaar aanwezig in de continuïteit der teêr verstrengelde stemmen. Bij Diepenbrock's "Carmen Saeculare" vormt hij den hechten en geaccentueerden grondslag. Francesco Durante nam vier woorden: "Misericordias Domini in aeternum cantabo" (de barmhartigheid des Heeren zal ik in eeuwigheid bezingen) en van elk dezer vier woorden geeft hij de melodische keer-zijden en bouwt ze uit in een glorie van zachte en schallende welluidendheid. Men hoort hem sereen, vlekkeloos en hemelsch van de vijf vrouwenstemmen uit Verdi's "Lauda alla Virgine Maria" oprijzen rondom de syllabisch gedeclameerde terzinen van Dante en rondom de wierookende aanheffen van vluchtige ontroeringen. Men hoort hem nog bij het gegons der klokken, helder en strak temidden der vele bijtonen, in "La Procession" van Paul Le Flem. Hij weerkaatste uit het murmelen van het water, uit het spelen van den echo in Tollius' "Della Veloce Sona...", uit het roepen van Lemlin's Koekoek, uit Coseley's Meironde, uit de stralende fanfares van Le Jeune's "La Sortie des Gendarmes". Mendelssohn's onnoozel en oppervlakkig "Die Waldvögelein", Widor's genoegelijke, slechte, draai-orgelende "Barcarolle", de aanminnige, maar zoete en lange "Prière de Noël" van M. Bonis, werden dragelijk en goed in het licht van den Drieklank.

III

Gelijk Diepenbrock door zijn Te Deum de onzienlijke wereld, God en zijne eeuwigheid bezongen heeft, zoo

schijnt hij door het Carmen Saeculare van Horatius de zichtbare aarde, hare goden en hare oneindigheid verheerlijkt te hebben. Ik zou in Diepenbrock's oeuvre het Te Deum en het Carmen Saeculare willen beschouwen als twee gelijkwaardige pendanten. Beide hebben gemeen den luisterrijke jubel, den majesteitelijken klank, de immensiteit der intonaties. Wat het Te Deum is voor de katholieke kerk, was trouwens het Carmen Saeculare voor het Rome van Augustus: aanroeping en vereering van Almachten. Diepenbrock is ook de kunstenaar om beide, het Te Deum en het Carmen, tot levende en werkelijke gedaanten te herscheppen. Zijn hart moet gegloeid hebben bij de trotsche, grootsche en keizerlijke woorden: "possis nihil Urbe Roma, Videre maius!" ("moogt gij, Zon, nimmer iets grooters dan Rome aanschouwen!") en dat zijn hart gloeide bij deze gelijktijdige verheerlijking van de Zon en van het antieke Rome, zegt al de stralende, overwinnende klank, het heerschers-gebaar der rythmen, de fascineerende plastiek van strofen gelijk deze. Zij werd gezongen door slechts vier mannen-stemmen. En welk eene onmetelijke staatsie van geluid bereikt kan worden met vier individueele stemmen, zou niemand vóór dit Carmen Saeculare geloofd hebben. Men trilt in den klank, de klank illumineert, brandt, voert op tot extase □ gelijk de Symphonie der Tausend van Mahler. Nergens heeft Diepenbrock de geheimen, de onbegrensde expansie, de mogelijkheden van een a-cappella-koor gelukkiger en meesterlijker doorzien en gerealiseerd dan in dit beurtelings souvereine en zacht-lyrische Carmen. Het is gecomponeerd als beurtzangen tusschen knapen en meisjes, in de evenwichtigste en rijkste afwisseling van jeugdig-viriele en ontluikend-virginale accenten. Ik zou behalve het Te Deum ook

geen werk van Diepenbrock kunnen noemen, waarin de macht, de statigheid, de magnificentie, de religieuse vervoering, de teederheid zoo magistraal en zoo visioenair zijn uitgedrukt als in het weidsch echoënde slot. Ik geloof, dat Diepenbrock ook enkel na zijn Te Deum zoo vurig wordt toegejuicht als na dit Carmen, dat dezelfde vitaliteit en dezelfde mystieke energie bevat.

IV

De uitvoering van "La Bataille de Marignan" is eene muzikale ervaring, welke opweegt tegen een heelen winter abonnements-concerten in alle hoofdsteden van Europa. Eene zoo merkwaardige ervaring, dat ik in de zaal het karakteristieke hoofd zocht van Arnold Schönberg, dezen Janus-met-het-dubbele-Aangezicht, van voren zoo gepijnigd, van achteren zoo goddelijk sereen. Ik zag hem niet. Ik zie bij de Madrigaal-Vereeniging trouwens maar zeer zelden componisten. Zij schijnen te denken, dat ze er niets kunnen leeren en dat is een van hunne diverse vergissingen.

Er zijn weinig symphonieën, die zooveel macht hebben op onzen polsslag als de "Bataille de Marignan", weinig symphonieën, met haar honderd-koppige en honderd-kleurige ensemble's, waar alle virtueele krachten der muziek zoo sterk, vurig opspringen uit het geluid, als bij deze "Bataille", een vocale fantasie, die vierstemmig uitgevoerd wordt door negen zangers. Er zijn ook maar weinig symphonieën, waarvan de techniek zooveel verloren geheimen, zooveel verborgen toovers, zooveel kostbare, vergeten luisters heeft, als deze "Bataille de Marignan", waarvan de vier balken er schraal, armoedig, steriel en onbeduidend uitzien, waar eene

ontzagwekkend menigvuldige vitaliteit besloten ligt in een paar nuchtere, naakte starre noten.

Het is meesterlijker en moeilijker om met vier stemmen de gebeurtenissen, de dramatiek, de warrelingen, de zegepraal te beschrijven van een gevecht (Frans I tegen de Zwitsers) met de nabootsing van trompetten, tamboers, pijpers, geweervuur, kanonnen-gebrom, van brokstukken uit soldaten-liederen, echo's van commando's, van vluchtende en opmarcheerende troepen, het is oneindig moeilijker om met vier stemmen zulk een volkrijk fresco op te bouwen dan met een modern orchest en een modern koor, die zich in geweldige gelederen over de podiums ontplooien. Het is ook meesterlijker om zulk een fresco te verwezenlijken, zóó dat het realistisch en aangrijpend is tegelijk, met negen zangers dan met negen honderd zangers. Het is zelfs zoo wonderbaarlijk dit te zien gebeuren in eene onbegrensde verscheidenheid van detail, van rythme, van melodie, dat wij sceptisch en ironisch zouden worden tegenover de heele hedendaagsche componeertechniek, wanneer wij 't reeds niet lang waren.

Er zijn musici, die met een beminnelijke, onnoozele naïeviteit overwegen, wat een Clement Jannequin, auteur dezer "Bataille", wel zou bereikt hebben, wanneer hij de duizendvoudige middelen van den tegenwoordigen tijd tot zijn beschikking gevonden had. Zij draaien de zaak om, deze musici. Zij moeten eens overwegen, wat een hedendaagsch componist zou kunnen bereiken, wanneer hij het systeem en de ongelooflijke techniek in dit systeem bezat van een Clement Jannequin. Het middeleeuwsche systeem, dat gebaseerd was op de middeleeuwsche levensbeschouwing! Wij, bekrompen, eenzijdige modernen, leggen onze massa's

van honderd tot zeven honderd vertolkers de enkelvormige gewaarwordingen in den mond of in de vingers van één enkelvormig individu. De middeleeuwers legden de gewaarwordingen van zeven honderd individuen in den mond van vijf, tien, twintig vertolkers. En zoolang een modern componist hiervan de sublieme zwarigheden niet begrijpt, zoolang hij niet weet welk eene gigantische fantasie, innerlijke overvloed, techniek en concentratie-vermogen bij dat middeleeuwsche standpunt vereischt zijn, zoo lang hij niet voelt hoe begeerenswaard het is te streven naar deze voortreffelijkheden, ze na te jagen met al de kracht van zijn hart en zijn hersens, zoolang zal de moderne componist niet volledig, niet voldoende weten wat een koor, wat een orchest is, zullen de meeste, de verrukkelijkste, de diepste mysteriën hem ongeopenbaard blijven.

Preken voor de visschen

I

Een paar jaar geleden wist nog niemand van het bestaan der heeren Melchior Borchgrevinck, Nicolaus Gistow en Benedictus Grep. Hunne werken hadden weggeknaagd kunnen zijn door slordige of rancuneuse kakkerlakken en geen sterveling zou 't betreurd hebben. Dat het standvastige papier met de onverbleekbare inkt teruggevonden werd op een zolder of in een kelder, drie honderd jaar sedert de drukker het prentte onder de pers, dat een muziek-kenner het deugdelijke, oude papier ontdekte alvorens eene, ook niet lyrisch gezinde muis 't deed, dat hier een Vereeniging voor Nederlandsche Muziek-geschiedenis zich onledig houdt met hèr-drukken, dat Cornelis Dopper ze arrangeert voor een hedendaagsch orchest, dat Mengelberg deze onbekende emeritus-componisten speelt voor eene menigte van pl.m. 2500 koppen, dat de heeren Borchgrevinck, Gistow en Grep met onaanzienlijke uittreksels hunner werken samengekoppeld een historischen cyclus openen, dat is een dier gecompliceerde en ondoorgrondelijke grillen zooals enkel het toeval ze heeft. Wat is het zonderling verband en hoe was de wisselwerking tusschen deze omstandigheden? Welke geleerde of ziener schrijft over dergelijke aanknoopingspunten zijn standaard-boek voor de blindelings tastende menschheid?

* * *

Het is eene ingewortelde vergissing om de muziek "die wij onbevangen kunnen genieten" te dateeren vanaf omstreeks 1600, en het verwondert me, dat Rudolf Mengelberg deze dwaling nog theoretisch tracht te

bevestigen in zijne toelichting tot het programma. Hij, als Rijnlander, kon betere ervaringen hebben op dit gebied, dan de Noord-Duitschers of Saksers, die de vorige eeuw de muziekgeschiedenis stempelden met hunne apocriefe en eenzijdige inzichten. Ik vermoed, dat Rudolf Mengelberg wel eens den antieken Te Deum hoorde intoneeren, die reeds vijftien eeuwen achter ons ligt! Of den Veni Creator, de Victimae Paschali, die twaalf eeuwen tellen. Of den Dies Irae, den Lauda Sion, die reeds zes eeuwen hunne stem verheffen! Hoorde hij nooit eene mis van Palestrina? Woonde hij geen enkel concert bij der Madrigaal-Vereeniging? Hij moet weten, en kan 't controleeren, dat de overgang van den derden naar den vierden toon in het Te Deum eene modulatie is, zoo doordringend, onfeilbaar en aangrijpend, dat de muziek moest wachten tot Beethoven's Eroïca, vóór dit "effect" wederom eenigszins benaderd zou worden. De finale der beide deelen van Mahlers's Achtste is nergens menschelijk machtiger, nergens overweldigender dan de finale van den Credo uit Palestrina's Missa Papae Marcelli. Neen, de muziek en hare ziel resideeren niet alleen in geperfectionneerde en handzame instrumenten. De muziek en hare ziel beginnen niet bij een of ander globaal geschat jaartal. Zij zijn ook niet afhankelijk van de momenteele waarde, welke wordt toegekend, onder den invloed van de meest heterogene factoren, aan onderdeelen der techniek, gelijk daar zijn of waren: polyphonie, monodie, generaal-bas, basso-continuo, harmonie, instrumentatie etc. De "gevoelswaarden" van een Helleensch fragment, van een middeleeuwsche hymne, worden niet bepaald en afgemeten door wat wij wisselvallig en veranderlijk verstaan onder "harmonie". De gevoelswaarden der meesterwerken,

oud of nieuw, zijn een der weinige absolute en eeuwige dingen van ons zichtbaar en onzichtbaar heelal. Zij zijn een der weinige dingen aan welke men houvast heeft, die men steeds herkent, steeds herkende, oogenblikkelijk, onvoorwaardelijk; die een deel vormen, en misschien het wezenlijkste, van wat wij noemen onze onsterfelijkheid.

* * *

Het is een beetje blameerend om een historischen cyclus te openen met de drie zoo-goed-als-anonieme auteurs Borchgrevinck, Gistow en Grep. Ik weet wel, dat Willem Mengelberg ze niet kiest en ze aankijkt met ironie, ik weet wel dat ze hem voorgesteld worden, want hij, evenmin als ik, evenmin als de vorige editie van Riemann, kent of acht de drie verstovenen. Doch waarom laat Mengelberg zich twijfelachtigheden inspireeren?

Men arrangeert een stukje van zekeren Borchgrevinck, een der honderd leerlingen van Gabrieli. Men ziet Gabrieli zelf over het hoofd, een der grootste kunstenaars van Venetië en van Europa. Rudolf Mengelberg schrijft een beknopte genesis der Suite, maar van de meesters der Suite, Fux, Muffat en hunne voortzetters Fasch, Fischer, hoorde men hier nog geen noot. De Duitsche Bläser-suiten van Schein, Franck, Peuerl, Petzold, Haussmann blijven liggen in 't vergeetboek der monumentale Denkmäler. Wij beweren een kijk te geven op de evolutie der muziek, maar de scheppers der symphonie Johann Stamitz en Christian Cannabich, verschenen nog niet op onze programma's. Wij negeeren de bewonderenswaardigste kunstenaars: Monteverdi, Schütz, Hasse, Purcell, Salieri, Haszler, Lully, de Scarlatti's, Vivaldi, Geminiani. Wij spelen machinaal één werk

van Corelli, een der edelste en vruchtbaarste geesten der achttiende eeuw. En wat weten wij ondertusschen van het Italiaansche concert, van zijne voorloopers en tijdgenooten? Niets, volmaakt niets. Wij doen aan "geschiedenis" en laten arrangeeren voor orchest eene viool-sonate van Tartini, die n.b. 18 viool-concerten schreef, waarvan geen enkel bekend is. Van d'Astorga, den laatsten der Troubadours, kiezen wij 'n repertoire-nummertje voor zang. Belangrijke meesters worden geïgnoreerd, maar Salvator Rosa, een schilder, die zich ook met muziek bezig hield, is vertegenwoordigd. Van Caldara, die aanzienlijker dingen schreef, nemen wij de eenig bekende bloemlezing-aria. Francesco Durante, hoofdfiguur der Napolitaansche school, wordt begenadigd met een afgezongen Ariëtta!

Dat alles is "geschiedenis", ja, maar niet op ernstige, waardige wijze beoefende geschiedenis.

Waarheen trouwens was de waarheid, de wetenschappelijkheid verzeild op dit eerste concert van een "historischen cyclus"? Waar was de authenticiteit, de echtheid? De heeren Borchgrevinck, Gistow en Grep werden gespeeld in eene bewerking, die zoover mogelijk afweek van de historische kleur. De componisten d'Astorga, Salvator Rosa, Caldara, Durante waren geïnstrumenteerd op een wijze, welke zij zich nooit hadden kunnen droomen. Tartini is gearrangeerd met bedoelingen, welke lijnrecht indruischen tegen het solistisch karakter zijner sonate. De viool-partij, geconcipieerd om uit het ensemble te treden, vervloeit, verwazigt in het begeleidende coloriet.

De oude meesters hadden fantastische, origineele orchest-groepeeringen, die onafscheidelijk zijn van de ziel hunner muziek. Zij dachten pittoresker, willekeuriger dan wij, twintigste-eeuwers, ondanks al onze

gewaande phantasmagorieën van klank. Wij normaliseeren, nivelleeren onze concepties eerst naar de verhoudingen der gebruikelijke, bestaande ensembles. Of wij het recht hebben om de Ouden te onderwerpen aan deze standaardiseering kan serieus betwist worden. Maar in ieder geval mogen wij niet van "historie" spreken, zoodra wij de standaardiseering toepassen en de Ouden dwingen te herrijzen in onze actueele verschijningsvormen. In Frankrijk en Duitschland heeft men een redelijker begrip van "geschiedenis". Hier ook □ wanneer 't over schilderijen of oude poorten gaat.

Zouden wij alle hoop op een waarlijk-levende, steeds zoekende, steeds trachtende, steeds stijgende muziek-beoefening moeten laten varen? Neen! De historische cyclus is een compendium uit vier-en-twintig jaren van Mengelberg's dirigentschap.

Zijn vijf-en-twintigste jaar zal beter zijn, een nieuwe aera en een nieuwen kunstenaar brengen.*)

II

Richard Wagner hervormde de Opera en aan hem hebben wij te danken, dat tegenwoordig alle voorstellingen van muziek-drama's (en tooneelspelen) plaats vinden in de duisternis, vanwaar wij, lichtzoekenden, met ziel en zinnen weggetrokken, opgezogen worden in het rechthoekige schijnsel, dat uitzichten geeft op de wereld der schimmen.

Deze nieuwigheid is misschien van meer waarde dan de methodische toepassing der leidmotieven, dan het vergroeien der aria in het muzikale en dramatische verband, dan de vele harmonische, melodische en instrumentale hernieuwingen, welke op Wagner's naam staan, dan zijn levensstrijd tegen den virtuoos, tegen

*) Het schijnt, dat deze illusie onverwezenlijkt bleef.

het misbruiken van schoonheid als koopwaar, dan zijn edel streven om de kunst te verheffen tot het gebied van den godsdienst.

Goed en zakelijk beschouwd is de verduistering der schouwburgzalen ook het eenig essentiële, dat Richard Wagner met zijn zeventigjarig strijdbaar leven bereikt heeft. De kunst is nog steeds geen godsdienst, nog minder dan de huidige godsdienst kunst is.

Weerzinwekkender dan ooit wordt de muziek onteerd met mercantiele doeleinden. De virtuoos heerscht nog oppermachtiger dan vóór Wagner en tijdens Wagner. De harmonische, melodische en instrumentale hernieuwingen zijn uitgebloeid en doodgeloopen in automatisch gekweekte navolgers. Symphonie en muziekdrama, beiden zijn bankroet.

En wanneer Wagner uit den dood kon terugkeeren, dien hij zoo verlangend en in zoo bloedwarme jubilaties bezongen en aangeroepen heeft, wanneer hij kon terugkeeren uit het Heelal, waarmee hij zich gedurende zijn brandendste minuten atomisch één voelde, waarmee hij ons door zijne extatische ruischingen één maakte, het Heelal, waarvan hij de onbegrensdheden wijder en toegankelijker stelde dan de Mystici en de Magiërs der andere kunsten konden, wanneer hij terugkwam zou hij moeten vragen: Waarom heb ik geleefd?

Hij zou zich méér dan tijdens zijn onweerig en verheerlijkt leven de Onbegrepene voelen. En hij zou daartoe het recht hebben.

Men overwege slechts het volgende. Wagner dacht zich het orchest, dat zijne partituren moest vertolken, trapsgewijze gerangschikt. 't Laagst en 't verst zaten koper en slagwerk; in den midden-ring zaten het hout en de hoorns; 't dichtst en 't hoogst bij de uitmonding

der orchest-ruimte zaten de strijkers. Alles was overdekt en gedempt. In onze zalen zitten bazuinen, trompetten, tuba's en slagwerk op de verste maar ook hoogste estrade der podiums, vanwaar zij alle groepen domineeren; in den tweeden, den lageren ring zitten hoorns en hout; 't dichtstbij, maar ook het laagst, steeds onder den geluidskoepel der sterkere instrumenten, zitten de strijkers. Alles ligt wijd-open, niets is afgedekt.

Wie onder zulke omstandigheden meent het meest preciese en ideaalste klankbeeld te krijgen van een Wagner-partituur is een naïeveling of een verstokte. Men veroorzaakt juist het omgekeerde van wat Wagner bedoelde: men neutraliseert of men vernietigt de lyrische, zingende elementen, men verleent den pathetischen, den dramatischen factoren een overwicht, welke ze degradeert tot hollen bombast, eentonige gezwollenheid en een onverdedigbare suprematie. Men maakt het een zanger of eene zangeres volstrekt onmogelijk om zich vocaal te handhaven in de opgeschroefde sonoriteiten en zich verstaanbaar uit te drukken.

Als Wagner terugkwam dan schreef hij nu geen tien deelen verzamelde werken tegen de Opera, maar tegen de hedendaagsche Concertzaal.

III

De eerste uitvoering van "Ein Heldenleben" vond hier plaats op 26 October 1899. Ik was er niet bij en heb de archieven moeten naslaan. Wat ik vond was: reusachtig, overweldigend succes, 'n mand met bloemen voor Mengelberg en slechte, afwijzende critieken. Sinds de première ging het kapitale werk bijna regelmatig elk jaar eenmaal. Resultaat: permanent reusachtig,

overweldigend succes, met of zonder bloemenmand voor Mengelberg, slechte afwijzende critieken.

Dat kan en zal geprolongeerd worden. Gedurende de 21 jaar van vervlogen muziekleven hield de Niagara niet op te watervallen, de aarde draait, en men zegt dat de Zon met een vaart van twintig kilometer per seconde voortstuift in de richting van een zeker sterrebeeld. Dat geeft ongeveer 1.728.000 k.m. per dag en wij merken er niets van. Dat maakt bij schatting 630.720.000 k.m. per jaar; over de 21 jaren welke verliepen na de enthousiaste Amsterdamsche première van "Ein Heldenleben" vormt dat, globaal gerekend, 13.245.120.000 k.m. en wij blijven er niets van merken. Hoeveel k.m. zou deze Zon hebben afgelegd sinds Franciscus van Assisi in de dertiende eeuw zijn preek hield voor de visschen, die zoo vriendelijk waren om te luisteren en toen terug-zwommen naar de rivieren, naar de oceanen, waar zij elkaar even happig bleven opvreten als zij gehapt hadden naar de woorden van den lieven en wonderlijken poverello, die zijn voet niet durfde te zetten op een waterdroppel, op een gras-spriet, uit liefde voor het leven?

"Het kromme kan niet recht gemaakt worden, en hetgene dat ontbreekt, kan niet worden geteld," zegt de Prediker 1:15. Men zou de schim van Oscar Wilde kunnen oproepen, die meende, dat hij een heele letter-kunstenaar was, dat hij de juiste, volmaakte, kleurige en definitieve woorden kon vinden voor het uitdrukken van verwikkelde en diepe sensaties, die meende, dat hij de juiste maat van smart en vreugde ervaren had om gruwelijke, schrikwekkende dingen intensief en onvergeetbaar uit te spreken. Men zou zijn schim kunnen vragen, wat hij wel dacht van den musicus Strauss, die deze zorgvuldig gekozen woorden en naar

ziels-sidderingen afgemeten zinnen, worgt en verplettert onder de klank-cataclysmen van honderd strijkers, blazers, paukers. Men zou mystici en wijzen kunnen interviewen naar hunne opinie over Strauss' interpretatie van dien éénen zin, vol ongrijpbare perspectieven: "Und das Geheimnis der Liebe ist grösser als das Geheimnis des Todes...", dien Strauss toelicht, ontwijdt, ontheiligt met... ja, met Salomé's kazerne-achtig en niet minder dan wereldsch "lok-motief".

Het zou natuurlijk wel nuttig zijn om op al de physische en metaphysische, al de ethische en aesthetische kwesties, welke verband houden met Don Juan, met Salomé, met Heldenleben, en volgens welke deze stukken zoo vergankelijk zijn (wat is onvergankelijk?) nogmaals ernstig in te gaan. Maar soms komt men niet over de resignatie heen, die ook nuttig en ook philosophisch is. En met schrik denk ik aan de 21 jaren van nuttelooze, stapelhooge, critische ontboezemingen, aan al de "ijdelheid en kwelling des geestes", aan den Preek voor de Visschen.

Neen; Strauss is een groot componist, Mengelberg is een groot dirigent, het orchest is een universum van constellaties en conjuncturen. En noch Debussy, noch Mahler zullen ons voorloopig afhelpen van Richard Strauss, want: "alles heeft eenen bestemden tijd, en alle voornemen onder den hemel heeft zijnen tijd;

een tijd om te zoeken en een tijd om verloren te laten gaan, een tijd om te bewaren en een tijd om weg te werpen".

Testament

Het was Mahler's sterfdag. Negen jaar geleden bezweek hij. Zijn oeuvre begon met "Das Klagende Lied", het eindigde met een klagende symphonie. Hij had wel gaarne den goeden weg geweten in het leven. Hij had zijn oogen ingesteld op alle hoeken der zichtbare en onzichtbare wereld. Iedere symphonie was een poging tot redding uit den grooten nood der aarde, welken hij zag met den eenvoud en de verbijstering van den primitieven wilde, een kreet tot den onbekenden God, Deo ignoto, die hem verlossen zou. Maar de wijsheid en de vrede, welke hij meende te vinden, duurden nooit langer dan eene symphonie. En iedere symphonie betoogde een andere wijsheid, een anderen vrede. En onder elke symphonie klinkt op den bittersten, vertwijfeldsten grondtoon het Ignorabimus: Wij zullen nooit weten. Een Ignorabimus temidden van de jung-deutsche helden-triomfen, waarmee de Eerste sluit, te midden van de overwinning op den dood der Tweede, te midden der mystieke contemplaties der Derde, te midden van het sprookje der Vierde, te midden van het lachen der Vijfde, het weenen der Zesde, de apotheose der Zevende, de paradijzen der Achtste. Nooit wist Mahler, nooit geloofde Mahler; hij suggereerde zich weten en geloof. Hij hield dit acht symphonieën lang vol. Toen stortten alle standpunten, alle philosophische stelsels in. En hij vond de stilte, die het laatste woord is van elken mensch, de stilte, vanwaar alle stelsels, standpunten, problemen nietswaardigheden worden, de stilte, welke het begin is van elke aardsche en hemelsche muziek. Wellicht is dat zijn testament, wellicht is dat zijn voornaamste nalatenschap aan den nieuwen tijd: zijne verovering

der stilte, der virginale onbevangenheid, van het psychisch Negatief, dat vreugden en smarten weer kan registreeren in hare elementaire, onveranderlijke, doellooze, maar schoone en vermurwende aanwezigheid.

Parodistisch Nederland

I

Ik heb wederom de schim ontmoet der Nederlandsche muziek; den eersten keer in Amsterdam, bij Diepenbrock, den tweeden keer te Utrecht, bij Joh. Wagenaar. De een is een droomer, die van de realiteit nog maar den weerschijn ziet, de ander een ondefinieerbare, een loochenaar, een goedmoedige mephisto, die van de realiteit niets meer ziet dan hare dwaasheid. De een onttrekt zich aan het leven door den droom, de ander door het sarcasme. Beiden hebben gelijk, en beiden maken zich onbruikbaar. Tè veel droom en tè veel sarcasme is een zelfde vereenzaming der persoonlijkheid, op andere wijze, een zelfde ondoelmatige verstrooiing der psychische krachten, eene verspilling van kostbaarheden ter wille eener individueele gril.

De "schipbreuk" was Wagenaar's eerste klucht, de "Doge van Venetië" zijn tweede, en de "Cid" zijn derde klucht. Alle drie zijn gecomponeerd naar hetzelfde gegeven: parodie op de opera of het muziekdrama, zoowel de Duitsche, Fransche als Italiaansche stijlen. Alle drie zijn geschreven in den toon en de vers-waarde van De Schoolmeester. Er is geen ontwikkeling in het gegeven. De derde is niet kluchtiger dan de eerste, ook niet philosophischer, ook niet meesterlijker. Zij veranderden geen van drie in kleur. Het plan bleef ook hetzelfde. Zij spotten in een accent, dat ik nooit zal kunnen waardeeren, 't accent van Den Schoolmeester, en in den spot kwam geen verruiming, geen verdieping, geen universaliseering tot iets groots of iets belangrijks. Om de derde wordt ook op dezelfde wijze gelachen als om de eerste en tweede. Met een lach, waarvan ik

niets begrijp. En het geheim van den humor is nog hetzelfde als vroeger: dwaze woorden en dwaze verzen worden zeer pathetisch en verliefd voorgedragen; of omgekeerd.

Eene appreciatie der muziek kan bij zulke methode van werken onmogelijk gegeven worden. Wagenaar parodieert niet alleen anderen doch ook zich zelf. Men hoort dus nergens eene persoonlijke noot en al weet ik niet goed waarom eene parodie niet persoonlijk zou kunnen zijn, hoe kan ik Wagenaar iets verwijten? Men hoort duidelijk herinneringen aan Mahler (Eerste Symphonie) en het "gebrul der Mooren" is een even duidelijke herinnering aan het koor der bootslieden uit Tristan. De beide reminiscenties kunnen echter even goed zwakheid zijn als bewuste parodie. Er zijn echo's uit Carmen, echo's uit Lohengrin, uit de Meistersinger. De vraag blijft slechts: is het tekort aan inventie of grappenmakerij?

Dit zijn gewichtige twijfelachtigheden in Wagenaar's talent, doch men moet nog verder gaan.

De Italiaansche Opera is eene organisch gegroeide schoonheid, die een stamboom heeft van 300 jaar; de Fransche van 250 jaar, de Duitsche van 100 jaar. Elk heeft de eigenaardigheden van het volk dat haar voortbracht, elk heeft hare waarde voor dat volk en zelfs voor anderen. Getuigt het niet van eene wonderlijke naïeviteit, om daar nog p r i n c i p i e e l mee te lachen? (Want Wagenaar heeft van zijne kluchterij een levenstaak gemaakt...) Men kan met evenveel recht de Gregoriaansche muziek parodieeren als een Italiaansche tenor-aria, omdat beide voortkomen uit hetzelfde historische temperament. Men kan even goed de Oostersche vrouwen parodieeren, die een doode beweenen (van welk gebruik ons niets rest dan het

dozijn lijkbidders) als een Italiaanschen tenor of een voorzanger der synagoge, omdat zij voortkomen uit dezelfde exuberante en innerlijke weelde. Wagenaar is een vereerder van Bach: Bach's figuratie-werk heeft dezelfde historische basis als een Zuidelijke coloratuur. Historisch beschouwd is het eene niet eerbiedwaardiger dan het andere. Er is ook in Bach's tekst-behandeling of in de tekst-behandeling van Brahms een even groote dosis idiotisme als in die van Meyerbeer, Gounod of Verdi. Wie zal het in zijn hoofd krijgen om Bach te parodieeren? De philisters, die hier lachen omdat eene kunst bespot wordt, die bij hunne verschrompelingen niet aansluit, zouden schande roepen. Uitstekend. Maar ik geloof, dat Verdi, Wagner en Gounod voor God niet minder waarde hebben dan Bach en Brahms, al hebben ze niet zooveel cantates en choralen gecomponeerd en al worden ze niet geciteerd door de schoolmeesters. Is het ook werkelijk niet al te barbaarsch om als bekrompen Noordelingen onze parodieën en vitterijen 200 jaar te laat in de wereldgeschiedenis te zenden? Om grappen te maken, die Voltaire reeds delicater en geestiger maakte? Om eeuwen na de Daad met ons dom-humoristisch scepticisme voor den dag te komen?

Nooit zag ik in Nederland een luisterrijker première: het geheele muzikale Amsterdam was tegenwoordig, de geheele aristocratie van Utrecht, geleerden en kunstenaars. Er werd ongelooflijk gejubeld nadat er ongelooflijk gelachen was, en er waren ontelbare kransen voor den dierbaren componist. Hoe Holland zijne componisten eert? Hebt gij nog een beter bewijs noodig? En hoe Holland de muziek eert? Het is jaren, eeuwen lang machteloos geweest om iets voort te brengen, wat meer leek dan een muzikaal onderonsje, honderden

werken en duizenden pogingen heeft het zien vergaan in de vergetelheid. En wat het 't luidruchtigst toejuicht is een parodie... op de meesterwerken v a n a n d e r e n a t i e s . Ik schaam me voor die houding, omdat wij er geen recht op hebben, omdat zij onrechtvaardig is en bekrompen.

Johan Wagenaar is een man van buitengewoon talent en misschien verkeert hij in de meening, dat hij in den smaak der natie een schoonmaak houdt. Die is noodig en desnoods in deze richting maar niet met deze middelen. Wanneer wij over vijf en twintig jaren eene muzikale kunst hebben, zullen zijne parodieën in het stof liggen. Ze hebben nauwlijks negatieve hoedanigheden. En met zijn talent kan vruchtbaarder werk gedaan worden, liefdevoller werk, waarvoor de toekomst hem zou danken.

II

In het Concertgebouw-programma van 1 November 1917 is nu ook Dirk Schäfer's "Javaansche Rhapsodie" verheven tot parodie en volgens een interview met den auteur, dat daar gepubliceerd en zelfs gedateerd wordt (17 October) heeft Schäfer "ditmaal" (dat was in 1904!!) zijnen "spotlust den teugel laten vieren" over den stijl van Debussy en de Fransche school.

Zoo iets leest men met verbazing. Ik heb de Javaansche Rhapsodie nooit hoog getaxeerd, niet hooger dan onze nationale collectie van andere Rhapsodieën en St. Nicolaasliedjes. De gamelan-melodie was van Otto Knaap (wat deze mij in 1916 schreef) en de instrumentatie had een aardig Berlioz-coloriet. Dit zal voor mij hare waarde ook blijven (parodie of niet), want indrukken gaf het stuk mij nooit. Het schijnt mij echter toe, dat Schäfer beter had gedaan

met zijn mond te houden over den parodistischen kant, die "onbevroed is gebleven". Wanneer er Nederlandsche componisten zijn, die door machteloosheid en hunne bekende schoolmeesterij niets voortreffelijks kunnen voortbrengen (dat meer dan tien jaar stand houdt), dan behoeven zij het niet te maskeeren achter die soort van schijnheilige geblaseerdheid, welke hier Parodie heet. Wanneer we nog tien jaar leven, bestaat de heele Nederlandsche muziek uit Parodieën en dat lijkt mij geen aangenaam prospect. Zoo Wagenaar er niet in slaagt eene origineele noot te vinden, laat hij dan met zijne parodistische handen afblijven van Wagner, Verdi, Mahler, Strauss; zoo Schäfer vindt, dat zijn muziekje reeds leelijke oogen en ganzepooten krijgt, laat hij dan niet komen vertellen dat 't eene parodie geweest is van Debussy. Wij riskeeren immers, dat hij over een maand komt openbaren, dat zijne sonates eene parodie zijn van Brahms en Franck. Wij riskeeren ook, dat de muzikale parodie in Holland eene manie wordt. Laten de heeren liever wat goeds en origineels scheppen in plaats van grapjes te verzinnen over de verschillende stijlen der verschillende naties. Wat zouden wij voor een cultuur hebben als onze tooneelkunst, onze letterkunde, onze architectuur, er slechts op uit was om parodietjes te maken van Europeesche meesterwerken? Denken de musici dat het *hun* geoorloofd is en dat zij er ook nog hun armzalig figuur mee redden?

Werken van Dopper

I

9-3-'13.

Dat Cornelis Dopper nog een symphonie zou schrijven met een te felle physionomie, kon niemand voorspellen, die hem het eene werk na het andere zag afleveren, en weder opbergen met een onverstoorbaarheid, welke ons zelfs pijnigt als hij dirigeert; en nu vindt men menschen, die bang zijn voor de zesde symphonie van Dopper, daar zij de herrie maakt van een brandweer-automobiel en Mengelberg dezen winter al zijne programma's twee of drie maal herhaalt! Het spijt me dat ik hun gelijk moet geven, want er is geen categorie van sociologen, 't zij de vereeniging tot verbetering van den volkszang, tot veredeling der volksvermaken, etc., welke niet mag protesteeren tegen Dopper's Hollandsche Carnaval. Wij zullen niet twisten over de bestaanbaarheid van het realisme in de muziek, waaraan ik niet gelooven kan, wijl ook Debussy en Richard Strauss romantici zijn, de eerste door zijn motievische symbolen, de tweede door zijn programmatische onderwerpen, en dat realisme nu moet erkennen in Dopper's nieuwste symphonie. Maar men kan in de muziek-litteratuur der laatste eeuw geen compositie aanwijzen, welke zoo vast in haar milieu is gegroeid en dit vertolkt zonder de minste bijbedoelingen, zonder verdere tendenz dan de werkelijkheid, als de finale van Dopper's schrille conceptie, welke ik waardeer als inval zonder hem eeniger mate te bewonderen.

Dopper zegt, dat de finale impressies weergeeft van een Amsterdamsche kermis, maar deze stemming kraait uit alle deelen. Reeds in het eerste hoort men den ouden man in een afgelegen hoekje zijn vergeten melodie

hakkelen (contrabas-solo) en het flesschen-orgel, waartoe zich de celesta willig leende, de poëtische celesta der Franschen en Russen! Het hoofdthema van 't adagio echoot duidelijk genoeg en quasi-mysterieus het Wien Neerlandsch Bloed, terwijl die nationalistische bespiegeling vlug plaats maakt voor populaire geestigheden; het scherzo brult ze nog franker (maar wat doet die onlocale tam-tam daar in 't begin het thema zelf heeft al Chineesche trekken!) hetgeen culmineert in het slotstuk. Dit is om twee redenen de zwakke zijde van Dopper's symphonie. Ten eerste, wijl de auteur zijn milieu typeerde met eene open diatonie, gelijk men ze nog slechts hoort bij kerkcomponisten, eene doorvoering noodig had van zijn materiaal, en daar experimenteert in jong-Fransche accenten, een weinig methodisch, dat spreekt, maar scherp genoeg om de onaangenaamste amorphie te scheppen, welke zich denken laat: de willekeurige mengelingen der natuurkleur (zijne diatonie) met de spectrale analyse der enharmoniek, van welke Dopper in zijn enthousiasme voor de plastiek van Jan Steen's en Tenier's wijven, afstand had moeten doen. Iedereen merkt toch, dat hij beide elementen niet zoo handig equilibreert als Charles Tournemire b.v. in zijn "Poème"! Ten tweede: omdat zich, ondanks de worstelingen van den bonhomme, die maar raak schrijft, en den twintigste-eeuwer, die te weinig naïeviteit bezit om zich die bonhomie te veroorloven, spoedig een karige monotonie openbaart. Ook de finale gaat tenslotte onder in de onvermijdelijke eentonigheid, daar het milieu alle muziek en alle muzikale bijzonderheden overschreeuwt, en daar een milieu, vooral een wereldje als dit, niet symfonisch gevarieerd kan worden noch doorgevoerd, wijl hier niets heerscht dan 't *timbre*, dat wel een letter-

kunstenaar zou kunnen paraphraseeren, doch geen componist als Dopper, omdat deze onmiddellijk het wezen zelf van zijn timbre aantast.

Met hoeveel argeloosheid en verblinding wordt hier elk hooger plan vermeden, hoe wrang knarst 't "Oranje boven, Leve Wilhelmien!" in de Es-klarinet! Dit, nog andere volksdeuntjes en 't "Wilhelmus" gespeeld op een aantal klokken-platen, terwijl de echte klok rammelt alsof zich een mallemolen in gang zet, en het bekken, geslagen met ijzer, knettert als de slaghoedjes van het Hoofd van Jut (het rinkelende flesschen-orgel niet te vergeten) dit alles is wel interessant en bovendien met een buitengewone vaardigheid genoteerd, maar de heer Dopper zal me toe moeten geven, dat de eerste de beste, die het métier even goed verstaat als hij en veel minder kunstenaar is, de kermis nog veel reëeler en pakkender kan weergeven in de al te duidelijke en spraakzame muziek. Het is jammer, dat deze symphonie geschreven is; want op den duur zal zij den ernstigen hoorder niet bevallen, daar de vroolijke aarde hier t e w e i n i g s p i r i t u e e l omtooverd is, en om gerijd te worden naast den Slag van Waterloo op de programma's der zomersche tuinfeesten, moest hare bezetting kleiner zijn. Dopper haalde het geheele concertgebouw-arsenaal ten onderste boven: naast het gewone orchest werken o.a. mede tamtam, tamboerijn, triangel, kleine en groote trom, vier pauken, tien klokken en orgel. Het summum der partituur dunkt me de partij van den paukenist. Wat in Dopper's Concertino voor Trompet en Pauken ter wille van het instrument geschreven was, is hier ondergebracht in het geheel en gemusicaliseerd. De wijze, waarop de paukenist soms zijn vier speeltuigen tegelijk moet afdempen, vergt reeds een ongelooflijke behendigheid. En de rest der

goochelarijen heeft de hoorder tot zijn verwondering en pleizier kunnen aanschouwen.

II

20-3-'15.

Voor het zeer aanzienlijke publiek van de maatschappij Toonkunst had de eerste opvoering plaats van Cornelis Dopper's "Symphonia*) Epica", op tekst van Homerus.

Alle vereischten voor een meesterwerk waren aanwezig: een uitstekend koor, voortreffelijke solisten, een dirigent (Mengelberg) die de compositie op de generale repetitie voor een goed werk verklaarde en, getuige de aandacht en de vurigheid waarmee hij leidde, de muziek hoogachtte; het meesterwerk zelf ontbrak niet, in zooverre dat Dopper de vak-techniek even goed verstaat als Saint-Saëns b.v. en met den durf, die tot de ware psyche schijnt te behooren van den waren componist, de meest ouderwetsche wendingen schrijft en gemeenplaatsen. Ik veronderstel echter, dat men zich ten opzichte van een kunstwerk, zelfs ten opzichte van een symphonie, langzamerhand eene hoogere harmonie is bewust geworden, en daarmee rekening houdt, ondanks den auteur desnoods, en al zou men moeten besluiten dat waardevolle muziek niets waard is.

Waarom Dopper den eersten zang der Ilias koos, bleef mij een raadsel, wijl volgens zijne eigen woorden de Symphonia Epica eene eenheid voorstelt. De eerste zang der Ilias heeft deze eenheid echter niet. Dopper begint met den twist tusschen Agamemnon en Achilleus, behandeld in het eerste deel, dat niet is uitgevoerd; in het tweede deel klaagt Achilleus zijn smaad aan zijne moeder Thetis; in het derde draagt

*) red.: in druk abusievelijk Symphonica.

Chryses een zoenoffer op aan Apollo; in het vierde kijft Hera, eene feeks, met den wolkenverzamelaar Zeus, haar gade; Hephaestos vertelt hoe hij vanaf den Olympus op Lemnos werd gesmeten, waar hij zich een been brak, en 't stuk eindigt zonder Zeus, zonder Agamemnon, zonder Achilleus, zonder de Achaeërs, met een olympisch drinkgelag, welks mise-en-scène uit de verte herinnert aan het pralende goden-slot van Rheingold. Wat baat bij zulk een verbrokkeling der actie de meest strenge, de meest pedante muzikale eenheid, zelfs een cyclische gelijkheid der thema's, gelijk Dopper ze uit sommige gesmeed heeft. Niet het minste. De eerste zang der Ilias is eene expositie, een eerste bedrijf. Dopper beging de fout van dit niet in te zien en om deze fout te herstellen zou hij nog menige epische symphonie moeten schrijven; ik weet niet of hij zoo'n plan overweegt, doch het is de simpelste consequentie van dit eerste heldendicht.

Het tweede gebrek in de hoogere harmonie van het werk is de volkomen verwarring of verwisseling van de epische en lyrische hoedanigheden der poëzie en der muziek. Dopper heeft de epiek zijner verzen en de lyriek zijner compositie op de zonderlingste wijze dooreengehaspeld en bij teksten, waar geen enkel auteur der vervlogen eeuwen vanaf Homerus! eene "muziek" (eene absolute muziek) zou geschreven hebben, introduceert hij zijne thema's, maakt doorvoeringen met imitaties en andere aardige, verbruikte tournures van den mannenkoorstijl of begint een pikanten marsch. Dopper vergiste zich hier in twee richtingen:

1e. Hoewel hij zich in deze symphonie een schrander eclecticus toont, heeft hij de historische en traditioneele beteekenis van het recitatief, dat op

gronden berust welke reeds de antieken van Homerus beseften en die nog geobserveerd worden door Debussy in Pelléas en Mélisande, geheel uit het oog verloren, gebruikt het dus nergens en schrijft onophoudelijk reien "lyriek" die met het allergrootste gedeelte van den episch-verhalenden tekst in strijd zijn.

2e. Hij bezigt voor die lyriek den muzikalen perioden-bouw van 't 2x2 = 4 en 4+4=8, en de melodie volgt dus haar eigen wetten en intonaties, niet echter de intonaties van een tekst.

Nu behoeft men niet veel van het Grieksch te weten om te bemerken, dat die perioden-bouw zelfs ongeoorloofd is bij eene Duitsche vertaling en voortdurend met den Griekschen zinsbouw in komische conflicten komt. Door die verhaspeling van het lyrische en epische raakt Dopper bovendien tot zonderlinge onwaarschijnlijkheden. Het derde deel b.v. behandelt het zoenoffer, doch moest volgens de wetten der Amsterdamsche meesterzangers en der "klassieke" symphonie een Scherzo worden. En Dopper laat het stuk, dat begint met

"Aber Odysseus
Kam nach Chryses jetzt mit der heiligen Sühnhekatombe.
Als sie nun angelangt in des Ports tiefgründigen Busen,
Zogen sie ein und borgen im dunkelen Schiffe die Segel," etc.

onmiddellijk aanheffen als een zeer luidruchtig Scherzo voor koor en orchest met de gebruikelijke agrarische en pastorale sprongen. Ik kan den componist

verzekeren, dat Homerus niet dichtte van uit zulke genre-visies.

Het derde gebrek in de hoogere harmonie van Dopper's Epische is het gemis aan affiniteit met den geest dezer antieke wereld. Dopper trachtte door enkele archaïsche afwijkingen, door eene sporadische oude toonladder, door eene serie heele tonen, groote tertsen of groote drieklanken zijne muziek te stemmen naar den klank van het oude instrument, doch het lukte hem geenszins. Welk een effect zouden trouwens zulke voorbijgaande details, die met de psyche der oudheid niet het minste verband houden, die onnoozel klinken waar zooveel essentieels gemist wordt, maken in het geheel, daar de auteur zelf telkenmale het effect opheft door Thesis te laten zingen in den stijl der 18e eeuwsche kerk-aria, Hera te laten kijven op het rythme van een two-step, dat nog niet past bij eene Volendamsche, laat staan bij eene godin? Dopper mag sympathie hebben voor een Helleensch epos □ zij is hem noodlottig geworden, want in 't diepst van zijn geweten leeft er geen enkele verwantschap tusschen hem en eene antieke wereld. Zijn wezen is democratisch en zijne melodiek heeft den galm der internationales, wat ik gaarne en dikwijls bewonderde. In de kunst der oudheid bestond echter niet de melodie en het rythme welke, gelijk eene moderne populaire wijs, de verzamelde psyche uitdrukte van enkele milioenen gehavende menschelijke wezens en die ondanks deze reusachtige en onmetelijke synthese der dagelijksche verrukkelingen en liefden van den aardbol t o c h n i e t s i s, niet eens de schim eener individualiteit. Dopper gebruikte tientallen dezer melodieën, wier duizendkoppige wezenloosheid past in de algemeene uniformiteit onzer dagen, doch bij geen enkelen epischen

held en bij geen*) enkele antieke civilisatie, waar men deze kunst, indien ze bestaan had, zou overgelaten hebben aan de slaven. Aangaande Dopper's rythmiek geldt hetzelfde, en werkelijk, ook dit wordt niet vergoed door een paar archaïseerende accoorden.

Al deze opmerkingen klinken t e g e n de symphonie van Dopper, welke ik ten laatste toch eenigszins zou willen waardeeren. In haar verhouding tot Homerus is zij louter parodistische muziek, in haar verhouding tot de andere symphonieën van Dopper heeft zij afzonderlijke eigenschappen, origineele en aantrekkelijke passages. Wanneer Dopper slechts even radicaal had gehandeld tegenover de officieele muziek als tegenover den officieelen Homerus, dan had zijn werk ten minste eene muzikale voortreffelijkheid bereikt. Maar deze wordt weer voortdurend gehinderd door het conscientieus gebruik eener menigte onexpressieve formules (waarvan het veelvuldige fugato een der minst verdedigbare is), die eigenlijk nog slechter passen bij den hedendaagschen hoorder dan bij de Ilias. Ook van deze zijde beschouwd is dit meesterwerk dus geen meesterwerk, gansch afgezien van de omstandigheid dat het voortkomt uit hetzelfde classicisme als Berlioz' Trojanen, wier stijl reeds zestig jaar voorbij is en in deze Symphonia Epica vergeefs poogt te herrijzen. De middelen, waarmee Berlioz de oudheid trachtte op te roepen verschillen niet veel met de trucs van Dopper en lijken niet bestemd voor een Olympisch leven.

III

27-10-'16.

Het schijnt, dat Cornelis Dopper de diverse zangen zijner Homerische Symphonie, welke ons te wachten stonden, niet heeft voortgezet. Ik zeg "het

*) red.: in druk abusievelijk een i.p.v. geen..

schijnt". Want het is niet onmogelijk, dat "Pään I en Pään II", "symphonische studies voor groot orchest", later worden ingelijfd bij eene Helleensche trilogie voor groot orchest en groot koor. Wanneer men, gelijk Dopper, eene encyclopedie raadpleegt, vindt men twee soorten van Pääns, de smeekende en de juichende, zoodat de "symphonische studies" in ieder geval zullen kunnen dienen bij den brand van Troje, en bij de overwinning van het Atridenpaar. Meer Grieksch dan dat van eene gewone encyclopedie komt er niet bij te pas en 't is werkelijk niet na overmatige studie van antieke kunsten, dat Dopper deze wij-zangen gecomponeerd heeft. Ik stel me zelfs voor, dat hij een Pään schreef, zooals een volmaakt onberoerde inboorling van het alleruiterste Thule der Patagoniërs een Roomsch-Katholieke Credo zou componeeren.

Dat wij niets van zijne bedoelingen begrijpen is dus duidelijk. Maar dat die jongste spruit zijner muze onder invloed van den oorlog op deze barre wereld kwam "omdat de rythmen der militaire trommel □ (wat is een trommel?) □ en een marsch-thema zoo overheerschend in het werk worden gehoord", omdat er ook "schrijnende dissonanten" klinken, kunnen wij met zulke gebrekkige bewijsvoering niet aannemen. Dan zou immers alles wat Strauss en Mahler componeerden geschreven moeten zijn "in den tijd dat de ontzettende oorlog uitbrak". Kom, dat woord "Pään" is al interessant genoeg. Dopper heeft in de 820 dagen dat de oorlog nu in 1916 ongeveer duurt, er nog met geen woord over gekikt en had hem er nu ook best buiten kunnen laten. Verbeeld je, dat Socrates eens vroeg: "Zingt men een Pään voor iemand of voor niemand?" dan zou Dopper, zoolang er geen vrede geteekend is, weer met geen woord kunnen kikken.

Voorlopig echter heeft hij zijn twee Päâns gezongen voor niemand. Dus noch de bede, noch de hymne zijn overtuigend geïntoneerd. Hij gebruikt zeventien thema's die ontleend zijn aan de meest verschillende stijlen. Al wat Dopper in zijn leven gedirigeerd heeft werd onbewust geëxcerpeerd en hij gebruikt misschien ook wel zeventien stijlen. Hier hebt ge de laatste overblijfselen der nieuwe Fransche harmoniek; een gedistilleerden Mahler met zijn fanfaronneerend koper en populaire melodie; hier hebt gij de ruïnes der 18e eeuwsche fuga; de resten van Brahms; middernachtelijke geesten der Italiaansche Opera; finales van Strauss. En af en toe een tikje Dopper. Dat wordt allemaal bij stukjes en brokjes voorgezet, in een karakterlooze instrumentatie en een banale rythmiek, met alle smakeloosheden van vorm waartoe een "Päân" schijnt te kunnen zakken, met een gebrek aan distinctie en een gebrek aan cultuur, waarover men versteld staat. Voorgezet? Nee, voorgehaspeld; met duizend-en-één fermates, waarbij Dopper even na moest denken en ook wel op had kunnen houden, duizend-en-één-keer.

Mengelberg, die deze "Twee Symphonische Studies" introduceerde, heeft het begrip "Nederlandsche muziek" een zeer gevoeligen slag toegebracht. Eene vroegere opmerking, dat Dopper zich geweldig aan 't emancipeeren is als éénig-Hollandsche-componist-van-het-Concertgebouw, heeft aan juistheid gewonnen, maar de gevoelige slag moge neerkomen op het hoofd van den auteur Dopper. Ik geloof, dat de meesten dit mèt mij wenschen.

IV

19-4-'18.

Met eene normale tusschenruimte van vijf jaren is Cornelis Dopper van zijn zesde symphonie geraakt tot zijne zevende. Wanneer hij zoo doorgaat en wanneer de Muze niet van gewoonte verandert, zullen wij dezen componist op een normalen leeftijd verliezen. Het bijgeloof, geïllustreerd door voorbeelden van Beethoven, Bruckner, Mahler, wil immers, dat geen meester zijne Negende overleeft. Wordt Cornelis Dopper volgens menschelijke berekening 58 jaren, hij is er juist de man voor om er tien, om zelfs vijftien te voltooien en nog voor een lange toekomst en vele symphonieën behouden te blijven.

Hij noemde zijne zevende, meer om haar te onderscheiden van de rest, dan omdat die titel zoo vereischt is door de noten: "De Zuiderzee". Daar het stuk voor een belangrijk deel geschreven staat in fugatischen stijl, vraagt men in de eerste plaats: wat heeft eene fuga te maken met de zee of wat heeft de zee te maken met eene fuga? Te meer omdat de fuga's van Dopper droog zijn als zand. Het is ook niet duidelijk waarom "De Zuiderzee" voor den auteur eene aanleiding was om in Valerius-Gedenckklanck op zulke overdadige wijze te requisitionneeren, dat zijn jongste werk eene aflevering lijkt van "Kun je nog zingen, zing dan mee". Ook slechts weinigen zullen begrijpen, waarom eene Zuiderzee-symphonie nationalistisch, ja zelfs chauvinistisch van optimisme en melodieusen bluf ontworpen moest worden met "O, Nederland! let op uw saeck" tot bruisende finale. Dat kan hoogstens een lichte wenk zijn om haar spoedig te dempen. De Nederlandsche Saeck staat er volgens het gevoelen van Dopper overigens schitterend en zeer opgewekt voor.

Men betreurt het werkelijk, dat het te oppervlakkig en met te weinig achtenswaardig talent gedemonstreerd wordt.

In deze symphonie zijn vele nationale liederen gezongen, er komt een boerendans in voor (op het land natuurlijk men kan niet altijd schuitjevaren), er worden zonsondergangen afgebeeld, uit de "zingende torens" (nieuwste mode) van de dorpen aan de stranden beiaardieren carillons weer andere volksliederen (noem dat wèl "impressionistisch" en "klank-kleuren"!) en 't eindigt met een vroolijke apotheose. Dopper heeft in de santenkraam der componisten dus niet veel vergeten dan de lieve, lachende en huppelende Zuiderzeemeerminnen.

Het is waarlijk jammer, dat Dopper niet zijn leven lang kan componeeren in den oubolligen toon en met de ietwat linksche melodieën, welke hij wel niet uitvond, maar toch knap en effectvol toepast; jammer, dat de hoekdeelen eener symphonie eenigen stijl, eenige constructie moeten laten blijken; jammer, dat een "andante" of een "adagio" niet gaarne gemist worden. Hoe kind-aan-huis en amusant hij schrijft in den oubolligen toon hoorde men weer bij de "Boerenbruiloft" van deze zevende, die, zonder ironie of sarcasme, een aangenaam, luchtig, helder-klinkend en genoeglijk nummer is. In zijne beste oogenblikken (gesteld, dat hij ze kon hebben) zou Röntgen het ook zoo doen. Dat tweede deel was een ware verademing en de voornaamste grief van iedereen tegen de zevende zal zijn, dat Dopper met verademingen te zuinig omsprong. Doch het eerste deel is eene ongelukkige rhapsodie van gedenkklankjes, zonder samenhang, zonder teekening aaneengereid, waar het "tweede thema" vergeefsche pogingen doet om een expressieve

en persoonlijke noot aan te slaan. En het derde deel, dat horizonnen, avond-rooden en stilten wil schilderen, valt uit het goedmoedige, rondborstige accent van de rest, (Dopper's coloristische verfijningen zijn niet rijk aan fantasie, noch aan verscheidenheid, aan suggestieve kracht of raffinement), de elkaar vragende en antwoordende hooge en lage accoorden (niet erg origineel) keren te hardnekkig terug, terwijl de "zingende torens" met haar kinderachtig en belachelijk realisme alles bederven wat er aan stemming bereikt is. De finale begint als eene dubbelfuga van Reger, ze heeft een middenstukje van Dopper (het oude grapje van de solo voor vier pauken, dat hij maar niet kan laten) en ze eindigt lawaaierig, schetterend en brallend als Ouverture 1812 van Tsjaikowski. De psyche der zevende kwam nog niet verder dan zulke Vaderlandsche stukken en drukt hoofdzakelijk ijdelheid en tevredenheid uit. De techniek der zevende is soms zwak (eerste deel), meestal trefzeker, doelbewust (zonder dat het doel hoog behoeft te zijn), over 't algemeen knap en verdienstelijk; hier en daar vooruitstrevend, gelijk b.v. de combinaties der "zingende torens". Met beter materiaal had in het verpoeierde geluid eene indrukwekkende expressie bereikt kunnen worden. De vinding, de gedachte-waarde, de zuivere artisticiteit staat gelijk met nul, wat helaas bij Dopper meestal het geval is.

Bernard Zweers als idee

Door mij is eenige malen met weinig waardeering de naam genoemd van Bernard Zweers en het schijnt me nuttig, dat de lezer en ik over deze verschijning, die zichzelf overleven wil, zoo spoedig mogelijk tot klaarheid komen. Het is mijn plan den stamboom op te stellen van dezen lachenden, goedigen vorst der pygmeeën tot in zijne hedendaagsche nakomelingen. Misschien had ik dus dit stuk moeten titelen: "Verleden en Heden der Nederlandsche Muziek", doch dat klinkt lang en ik ga liever recht op den man af. Het is mij echter eene behoefte vooraf mijne verontschuldigingen te maken dat ik een veteraan, die tenminste tijdens zijn leven een zeker bezitter meende te zijn van den roem, aanval, doch ik richt dit artikel meer tegen Zweers als *idee*, dan tegen Zweers als persoon, en onze componist geloove mij, wanneer ik hem zeg, dat de vernietiging van hem als idee een geheel onpersoonlijke zaak blijft. Hij is alleenheerscher geweest over meer dan ééne generatie. Hij heeft zich bijna onherroepelijk vermenigvuldigd. Allerlei talenten zijn hem in handen gevallen en hij heeft ze verstikt met basjes en verboden kwinten. Hij heerscht nog, wordt zelfs benoemd tot prijsrechter over eene twintigste-eeuwsche opera. En elken dag kan hem een nieuw talent in handen vallen.

* * *

Onze moderne muziekgeschiedenis heeft een treurig en eentonig verloop. Aan de horizon der herinneringen staat Van Bree (1801-1857), die een vruchtbaar componist was op vocaal en instrumentaal gebied. Hij deerde niemand. Wanneer onze talrijke archivarissen

de pen opnemen en over van Bree schrijven, doen zij dit met zeer loffelijke woorden. Want hoewel het bijna een eeuw geleden is, bekleedde hij gelijksoortige waardigheden als de tegenwoordige archivarissen, die weer loffelijke woorden verwachten van latere archivarissen. Waar de vruchtbare muziek gebleven is van van Bree weten enkel zij en vertellen het niemand.

Het is mij niet onbekend, dat zekere Johann Heinrich Lübeck (1799-1863) nog verder aan onzen horizon staat, dat hij waardigheden bekleedde, dat men over hem schreef, dat hij componeerde, dat hij door toenmalige enthousiasten uitbundig befeest is, maar ik zal er wel verschillende moeten vergeten. Op van Bree willen wij Willem Nicolaï (1829-1896) laten volgen. Hij componeerde vele cantates, met andere muziek, en niemand weet waar ze bleef. Op Nicolaï volgt Gustav Adolf Heinze (1820-1904); hij was ook beroemd, componeerde vele cantates, met andere muziek, en niemand weet waar ze bleef. Naast Heinze stond Johannes Verhulst (1816-1891); hij was ongehoord beroemd, componeerde symphonieën, ouvertures, kwartetten, kerkmuziek, en natuurlijk cantates; niemand weet waar deze muziek gebleven is, de archivarissen schrijven er over en wie ze uitvoert wordt uitgelachen. Naast deze twee stond Richard Hol (1825-1904), de auteur van 125 werken (evenveel als Beethoven), waaronder vier symphonieën (evenveel als Brahms en Schumann), eene opera, missen, liederen, en natuurlijk cantates. Hij was zeer gevierd, ik geloof zelfs, dat er nog Richard-Hol-sigaren zijn, liedertafels zingen nog wel eens van hem, maar waar zijne gewichtige, beroemde muziek gebleven is weet niemand.

Ik mag deze regelen niet te monotoon maken en verzwijg schakels en schakeltjes. Vijf groote compo-

nisten in ééne eeuw, componisten met wier lauwerkransen en andere milde zegetakken men een luisterrijken brandstapel zou kunnen oprichten voor den archivaris, die eens andere waardigheden bekleedde dan zijn voorgangers, die buiten hun bombast is opgegroeid, die geen reden ziet om chauvinist te zijn tegenover zulke ruïnes, die eene onpartijdige historie zou schrijven, vijf groote componisten is genoeg:

En mij dunkt, dat Bernard Zweers, die van jongsaf in al hun eerbetuigingen deelde en van jongsaf de muzikale vorming op zich nam zijner natie (hij heeft immers leerlingen van 50 en van 20 jaar), een koude koorts om het hart moet slaan tegenover zulk eene litanie van spoorloos verdwenenen, wier laatste opvolger hij is. Mij dunkt, dat hij in een verloren uurtje wel eens zal handenwringen tegenover dezen afgrond van Niets, waartoe zijn noodlottige stamboom hem geleid heeft □ wanneer hij tenminste nog een greintje instinct van zelfbehoud bezit. Mij dunkt zelfs, zooveel waardigheid en temperament ken ik hem toe, dat hij voor dit sporadische handenwringen mijne critiek niet noodig zal hebben.

Hij was zeer gevierd □ aldus had ik door kunnen gaan □ hij schreef liederen op tekst van Jan Pieter Heye, van Lovendaal en dr. P.C. Boutens, hij schreef drie symphonieën, hij schreef eene ode aan de schoonheid, en, natuurlijk, ook andere cantates, en negen-tiende van zijn werk durven zijne vurigste bewonderaars niet in het openbaar brengen.

Ik vraag nogmaals verontschuldigingen. Wij staan als natie op een keerpunt en het ware misschien beter om niet te herinneren aan een lange, leege eeuw van verspilde kracht en verspilden tijd, maar men zal mij niet euvel duiden, dat ik vertrouwen genoeg heb in

de toekomst om deze vernedering rustig te herdenken. Men vergunne mij evenwel om deze toekomst niet te zoeken bij auteurs, die zich gekarakteriseerd hebben in werken als "Hei, 't was in de Mei", "Piet-Hein-Rhapsodie", "St.-Nicolaas-liedje met variaties", "Boerenliedjes" of "Een Winterdag" en nog smadelijker vervolgen op een feuilleton dat reeds een eeuw geduurd heeft.

* * *

Men kan Bernard-Zweers-als-Idee op de meest verschillende wijzen toelichten.

Daar is Zweers als chauvinist. Zweers, die de officieele rol speelt op de dagen, dat een volk den roem uitdeelt: dan componeert hij zijne cantates voor gemengd koor, solisten en groot orchest. Als een paus zooveel jaren de tiara draagt: dan maakt hij eene Leo-Cantate op woorden van De Rop, Leo-Cantate op woorden van Schaepman. Hij schrijft cantates voor gemengd koor, solisten en groot orchest als het regeerend vorstenhuis een of andere plechtigheid viert: dan ontstaat er een feestzang van Beets, een Kroningscantate van Fiore della Neve, een Kroningscantate van denzelfden Beets. Zweers wordt het ideaal van Holland en Holland vraagt geen ander ideaal, want zij, die het zouden kunnen vragen, componeeren ook weer cantates. En al had men aan een lange, trieste eeuw muziekgeschiedenis kunnen observeeren, dat al die oppervlakkige, opgezweepte, vooze ijdelheids-machines slechts een ephemeer bestaan hebben en altijd weer aangevuld moeten worden met andere oppervlakkigheden, om den roem versch te houden, men is doorgegaan met ze te prijzen □ o goden! □als nationale kunst. Ja, ze hebben voor hunne vriendelijke

onderonsjes geen korrel van de duinen onbecomponeerd gelaten en in welken koffie-huis-stijl! Zij hebben ieder jaartje bezongen van ons verleden en met welke deerniswekkende liedertafel-accenten! Dat is Zweers als Idee. Daar staat hij te midden eener onafzienbare schare Zweersjes: leeraars van muziek-instellingen, directeuren van fanfare-corpsen, zang-vereenigingen en mannenkoren, componisten en critici, die verspreid zijn over het heele land.

Ik heb me afgevraagd of zulk een man hier zulk eene plaats mag innemen en behouden. Want er dolen zonder twijfel altijd wel eenige zonderlingen rond, die liever iets anders componeeren dan eene cantate (wat een diaboliek refrein is het woord in dit artikel), iets anders dan bête kinderliedjes of andere stukjes waarmee men zonder schande geen avond kan vullen; die wat verder willen reiken met hun schoonheids-sympathieën dan het vaderlandslievende, rhetorische gebral, waarbij de natie eene eeuw heeft gesluimerd; die de illusie hebben om iets te schrijven, dat een dag langer duurt dan zijzelf en nog even waakt na hun dood. Zij worden onmogelijk gemaakt of zij kunnen hunne persoonlijkheid niet handhaven in het verderf der alom-tegenwoordige banaliteit. En tegenover dengene die deze gemeente wijst op haar jammerlijke kortstondigheid en wat grooters, duurzamers en verheveners van haar vergt, heeft zij slechts één vonnis: H o r s l a l o i !

* * *

Daar is Zweers als gematigd piëtist. Hij heeft God bezongen met missen en choralen, gelijk hij de verschillende princessen, de nationale helden, den paus en Rembrandt bezongen heeft. Met zijn traineerende

Schumann-frase, met zijn vierkant en gehakt Schumann-rythme, met al de verbleekte intonaties, waartoe zijn verleden en zijn leermeester Jadassohn hem in staat stelden. En nooit kwam er een eeuwigheidsgloed over zijn wezen, nooit heeft er in zijn hart een verlangen gezongen dat met eenige verheffing geïntoneerd was, nooit ondervond hij verrukkingen die buiten hem zelve leefden, want hoe zou hij, de zachte, gemoedelijke, officieele roemdrager der Kerk-en-Dam-feesten, die elk uur van den dag zoo egoïstisch en kalm geëquilibreerd leeft, zich gedragen tegenover een gerucht dat boven zijne aarde klonk, tegenover een toover?

En weer vraag ik me af of een man die de muziek zoo halsstarrig buiten hare natuurlijke regionen hield, die haar altijd bespotte met zooveel alledaagschen kraam, de leider moet blijven van de muziek der natie?

Daar is Zweers als Pedagoog. Wat zou hij, die zijn leven zoo kinderlijk doorbracht met allerlei muzikaal speelgoed, zijne leerlingen anders leeren dan kinderlijkheden? Hoor hunne naïeve theorieën over chromatiek en diatonie, hoor hunne meeningen over den muzikalen vorm, hunne verbeeldingen over "nationale" muziek! En zie eens wat zij maken, wanneer ze uit zijn schooltje komen! Zou er een land zijn waar meer vegetatief dilettantisme is gecultiveerd dan in Nederland? Waar iedereen wat kan, een mannenkoortje, een kindercantate, variaties op een kinderliedje, een marsch, een mis, een motet, waar iedereen wat kan, en n i e t s kan, zoodra men hem vraagt om buiten het dagelijksch gemummel te treden, dat men hem zoo conservatief en virtuoos heeft geleerd? Zou er één land zijn, waar de middelmatigheid met zooveel ijver wordt groot gebracht en waar alles geïnstalleerd schijnt om vooral niets dan middelmatigheid te kweeken?

Daar is Zweers nog, gelijk al zijne voorgangers eener lange, triestige eeuw, als leerling van het Conservatorium te Leipzig, en ik weet niet wat onmeedoogender heeft neergeslagen, hetgeen er aan talent in hem stak: het atavisme van zijn stamboom of het Leipziger instituut, dat altijd de steun is geweest van het dorste muzikale dogma, dat men ergens kan leeren belijden. Maar het noodlot schijnt beiden, Nederland en Leipzig, tot elkaar te hebben voorbeschikt.

Ik vraag slechts: tot hoelang nog?

* * *

Dat is Zweers-als-Idee. Over Zweers als technisch toonzetter kan evenveel en op even verwijtenden toon geschreven worden. Men geve daartoe slechts de gelegenheid. Arrangeer een Zweers-festival, dat eene week duurt. Voer zijn Leo- en Konings-Cantate uit, op woorden van De Rop en Beets, zijne tientallen argelooze liedjes op woorden van Heye, Ten Kate, Lovendaal, P.C. Boutens en weet ik nog wie. Voer zijn e e r s t e en t w e e d e symphonie eens uit, naast de derde, die reeds bouwvallig wordt. Wie van allen, die dezen nationale waan onverlet wenschen te conserveeren, zal dit durven?

Den persoon Bernard Zweers wensch ik alle goeds en ik verlang slechts, dat hij afstand doet van zijne verduurzaamde rechten op de Nederlandsche Muziek. Zie eens rondom ons. De ongeorganiseerde Tsjechen hebben hunne muziek en hunne meesterwerken, de uitgedoofde Spanjaarden, de barbaarsche Russen, de fanatische Hongaren, de Finnen van het uiterste Noorden, de weinig talrijke Vlamingen en Walen, zelfs de onverschillige Engelschen hebben hunne muziek en hunne meesterwerken, die zij zonder schaamte kunnen toetsen aan de meesterwerken der groote historische Fransche, Italiaansche en Duitsche scholen. Wij hebben ze ook, en alles wat ik verlang is lucht en ruimte voor deze meesterwerken, lucht en ruimte in de openbare belangstelling voor de meesters, die met opoffering van hunne eigen belangen, met verachting voor het veile cantaten-succes gestreefd hebben naar een hoogere en edelere schoonheid.

De paladijnen van de Idee-Zweers mogen nu een veto tegen mij eisen, want hun karakter schijnt niet bestand te zijn tegen het geluid der waarheid, dat den loomen gang der zaken dreigt te storen. Eén ding troost me: dat wij op een keerpunt staan en dat ik nog altijd geen opvolger zie van De Idee.[*)] Eén ding spijt me: dat ik geen tijdgenoot was van Busken Huet of van de Tachtigers. Want dit alles had eerder gezegd moeten worden.

Maar de meesters, wien ze toekomt, zullen hunne lucht en ruimte hebben.

*) Nadien kreeg hij een voortzetter in Cornelis Dopper.